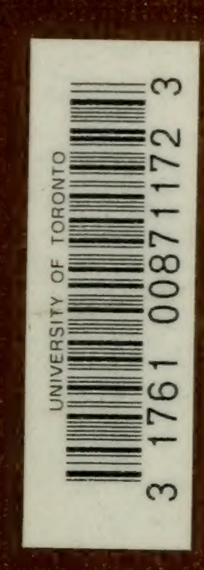
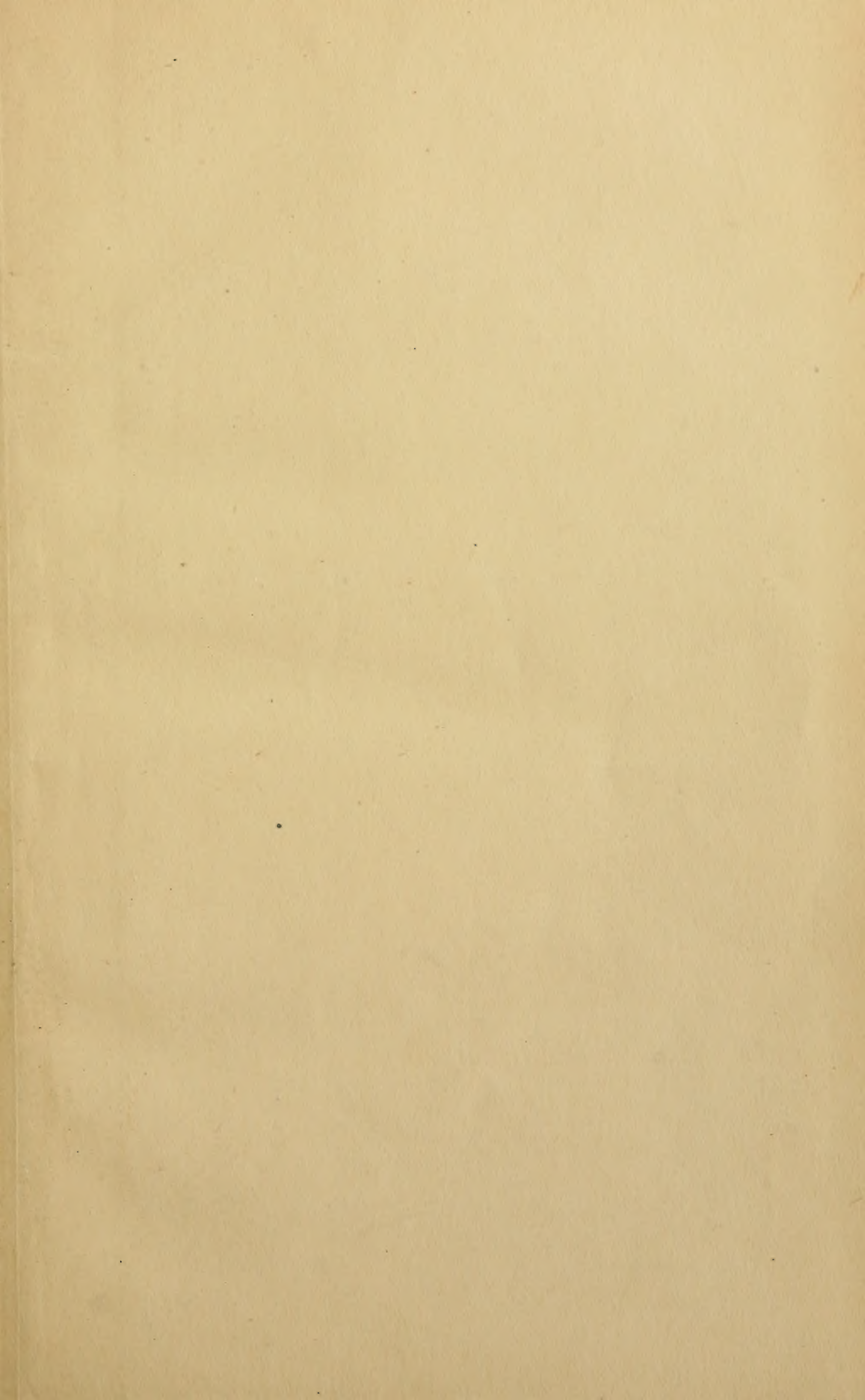
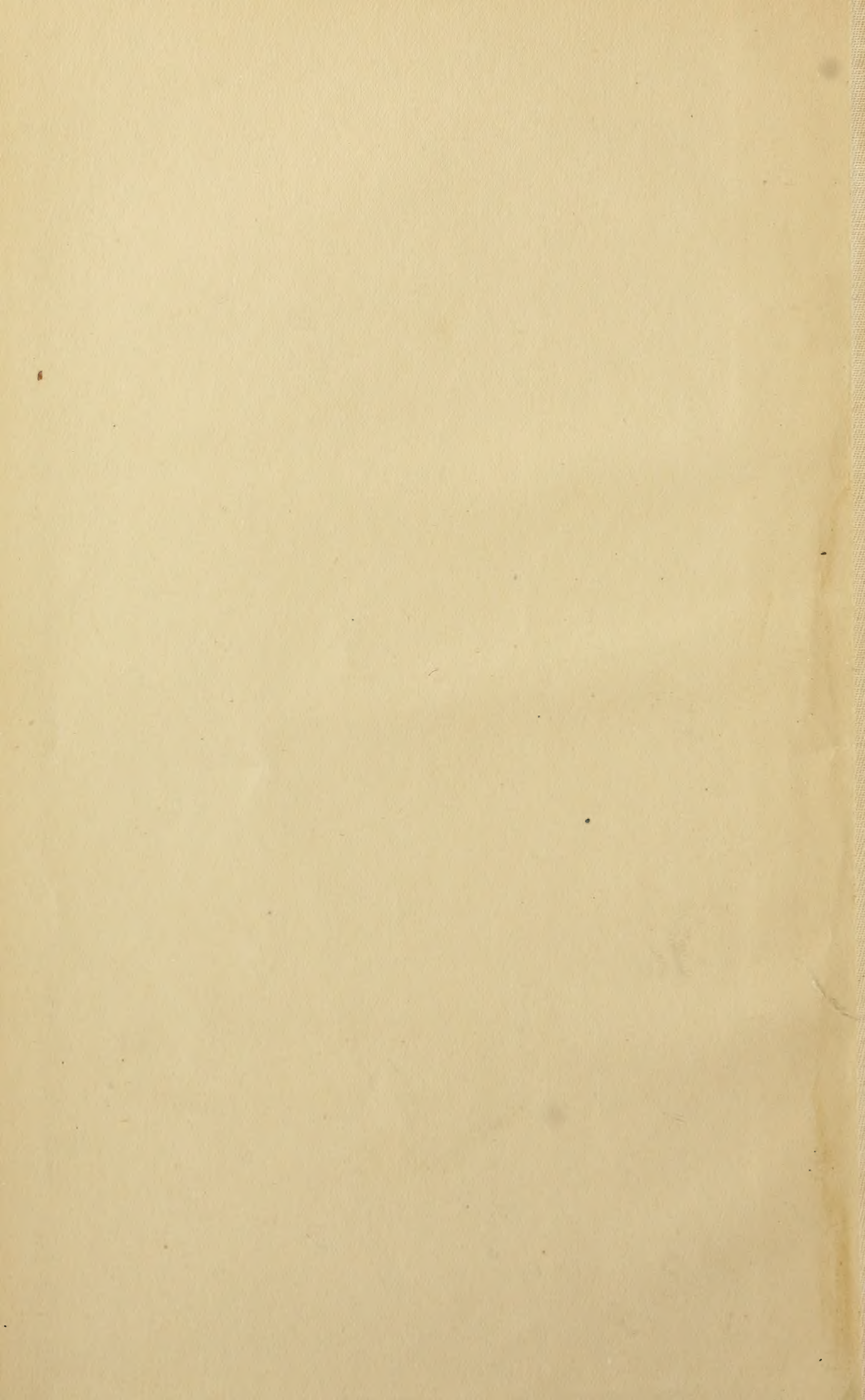
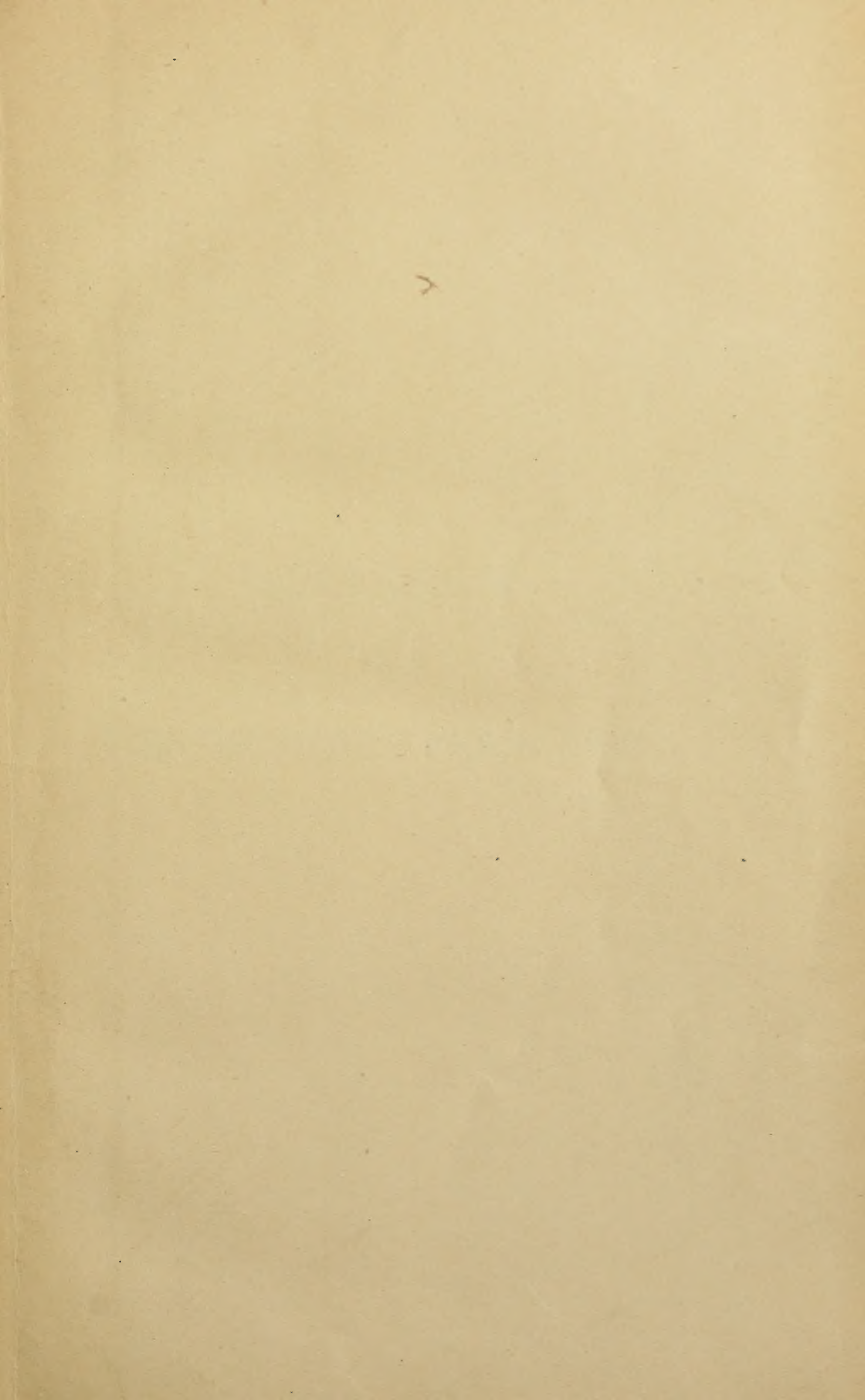
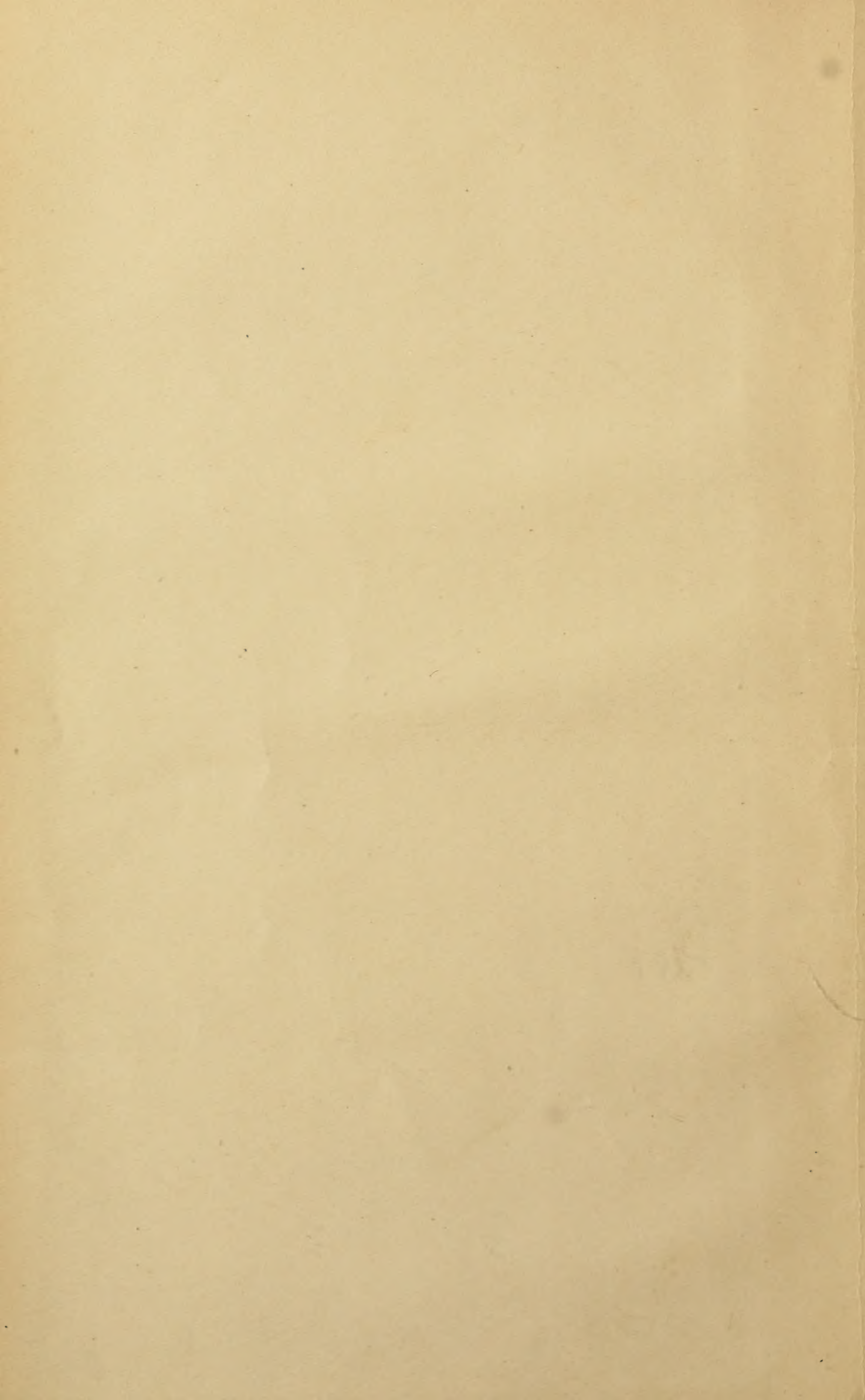

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00871172 3







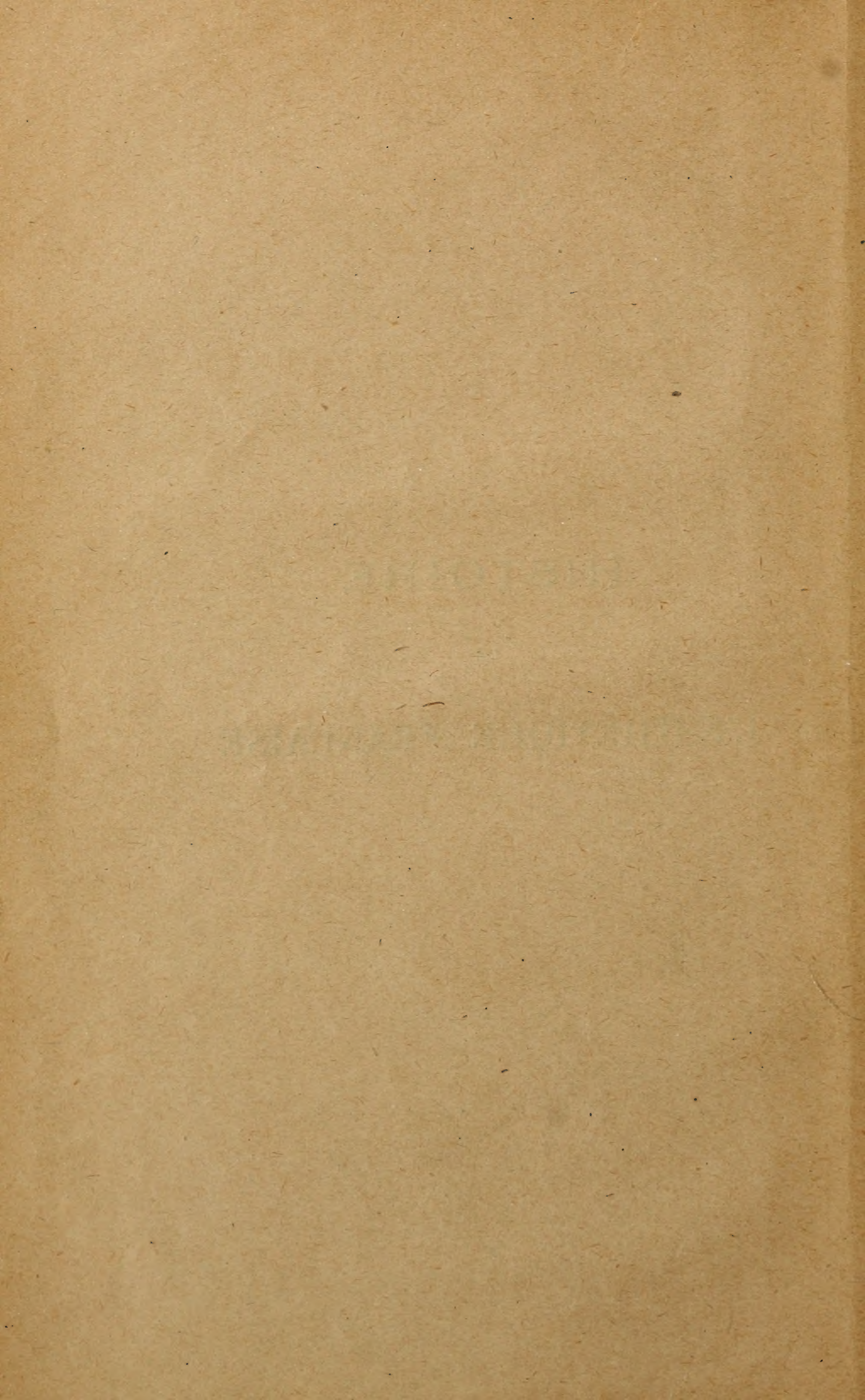




HISTOIRE

DE

L'ESTHÉTIQUE FRANÇAISE



T. M. MUSTOXIDI
Docteur de l'Université de Paris

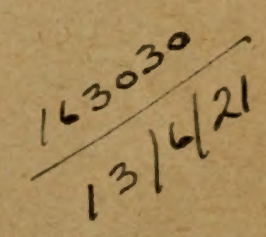
HISTOIRE
DE
L'ESTHÉTIQUE
FRANÇAISE
1700-1900

Suivie d'une Bibliographie générale de l'Esthétique française
des origines a 1914

Préface de M. ANDRÉ LALANDE
Professeur a la Sorbonne



PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
ÉDOUARD CHAMPION
5, Quai Malaquais, VIe
1920



IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE

Vingt exemplaires sur Hollande van Gelder

numérotés de 1 à 20.

A

André MUSTOXIDI

1785-1860

Historien et savant Corfiote
Défenseur de la liberté des îles Ioniennes

avec respect je dédie
cet ouvrage.
Son arrière-petit-fils,
T. M. M.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Préface de M. A. Lalande I
Préliminaires 1

PREMIÈRE PARTIE

Les systèmes esthétiques en France pendant le XVIIIe siècle (1700-1800)

CHAP. PREMIER

Les grands systèmes.

1. J.-P. de Crousaz. — 2. L'abbé Dubos. — 3. Le Père André. — 4. L'abbé Batteux 11

CHAP. II

Les écrits secondaires. Mission morale et sociale de l'art.

1. Voltaire. — 2. Condillac. — 3. Montesquieu. — 4. Diderot. — 5. Mission morale de l'art. — 6. Rousseau. — 7. Estève, d'Alembert. — 8. Poinsinet de Sivry. — 9. Marmontel, de Chastellux 47

DEUXIÈME PARTIE

Les systèmes esthétiques en France pendant le XIXe siècle (1800-1900)

CHAP. PREMIER

Les préoccupations morales, sociales et utilitaires du commencement du siècle.

1. Mme de Staël. — 2. Les théoriciens de second ordre. — 3. Stendhal. — 4. Kératry 79

CHAP. II

Les systèmes esthétiques à tendances métaphysiques et idéalistes.

1. Quatremère de Quincy. — 2. Victor Cousin. — 3. Lamennais 95

Pages

CHAP. III

Un essai d'explication psychologique.

1. Th. Jouffroy. — 2. Sully Prudhomme................ 115

CHAP. IV

Les écrits secondaires.

1. Les théoriciens de second ordre après Cousin. — Deux esthéticiens suisses : 2. R. Toppffer. 3. Ad. Pictet........ 127

CHAP. V

Les lauréats de l'Académie.

1. A. Ed. Chaignet. — 2. Ch. Lévêque. — 3. Paul Voituron.. 141

CHAP. VI

Un cas curieux : L'esthétique de Proudhon. 151

CHAP. VII

Le progrès des idées positives et scientifiques dans l'esthétique.

1. La critique littéraire. — 2. Auguste Comte. — 3. Sainte-Beuve. — 4. G. Flaubert. — 5. H. Taine. — 6. E. Véron. — 7. Les théories de jeu. — 8. E. Hennequin................ 163

CHAP. VIII

Les poètes.

1. J. M. Guyau. — 2. G. Séailles........................ 211

CHAP. IX

Les derniers écrits.

1. Les monographies. — 2. Conclusion................ 229

Table alphabétique des noms propres cités dans cet ouvrage.. 239

Bibliographie générale de l'esthétique française. . I

Index alphabétique de la bibliographie........... LIII

PRÉFACE

*L'œuvre pour laquelle M. Mustoxidi veut bien me demander quelques mots de préface n'est pas de celles qui allèchent le lecteur par l'imprévu d'une thèse paradoxale, ou par la curiosité de documents inédits. On ne la lira pas comme Malebranche lisait Descartes ; mais il est probable que si « l'on est du métier », on la gardera soigneusement sous la main, dans sa bibliothèque tournante, parmi ses instruments de travail. Et c'est là le caractère essentiel de l'*Histoire de l'esthétique française. *Rédigé d'abord sous la forme d'une thèse, intitulée, d'une manière plus technique,* Les Systèmes esthétiques en France (1700-1890), *et qui valut à son auteur le Doctorat de l'Université de Paris, l'ouvrage est, dans son fond, un travail d'érudit, et un recueil de renseignements historiques jusque là dispersés. M. Charles Lalo, rendant compte de cette thèse dans la* Revue philosophique, *écrivait ceci : « M. Mustoxidi a fait une œuvre très consciencieuse, très informée, et très utile. » Venant d'un écrivain aussi compétent, voilà un éloge qui n'est pas mince. Il sera encore mieux justifié par cette nouvelle édition de l'ouvrage, reprise, développée, retravaillée avec grand soin, et*

de plus augmentée d'une riche bibliographie, qui par elle seule serait déjà précieuse.

J'ai dit que le livre n'apportait pas de documents nouveaux. Mais cela n'empêche pas qu'il soit une nouveauté. Si étrange que cela puisse paraître, alors que le « siècle de l'histoire » est déjà pour nous le siècle dernier, il n'existait pas encore en France d'étude générale sur ce sujet. La littérature qu'on y explore, c'était une forêt sans routes et sans carte, coupée seulement de quelques clairières et de quelques sentiers. — L'ouvrage de M. Mustoxidi fait pour elle ce que Dénecourt a fait jadis pour Fontainebleau : nous avons, grâce à lui, un guide à travers les systèmes esthétiques français. Entre ces deux explorateurs, il y a pourtant une grande différence : Dénecourt avait un culte pour les moindres coins de sa forêt, il en admirait passionnément tous les rochers et toutes les futaies. M. Mustoxidi a l'esprit plus critique : et bien en prend à quelques-uns de ses auteurs de n'être plus de ce monde : ils passeraient un mauvais quart d'heure. S'il réhabilite quelques hommes à demi-oubliés, comme l'abbé Dubos, il relève, par contre, de leurs péchés beaucoup d'esthéticiens qu'on ne lisait plus guère, mais auxquels on faisait crédit par tradition. Ce n'est pas seulement un inventaire historique que nous avons ici, mais encore et surtout une suite de jugements, toujours très décidés, non seulement sur les hommes, mais souvent sur les détails de leurs doctrines. Au nom de quel criterium ?

Tout d'abord, au nom d'un principe simplement

éliminatoire. Il consiste dans la distinction des doctrines artistiques *et des* systèmes esthétiques. *On en trouvera l'exposé très ample et très justifié dans l'introduction de cet ouvrage. En deux mots, la doctrine artistique est essentiellement personnelle ; elle est un plaidoyer pour l'idéal d'une école ou pour les procédés d'un artiste, comme la préface de* Cromwell *ou celle de* Germinie Lacerteux. *C'est là ce qu'on a le plus étudié jusqu'à présent ; et c'est ce que M. Mustoxidi laisse entièrement de côté. — La* théorie esthétique, *au contraire, est l'œuvre d'un observateur désintéressé, d'un critique, qui, du dehors, considère les jugements sur le beau, leurs causes, leur dépendance à l'égard des circonstances extérieures, comme M. Lévy-Bruhl, dans un autre domaine, a conçu la* Science des mœurs, *toute différente de la morale proprement dite, prescriptive ou parénétique. Et nous retrouvons ici, soit dit en passant, un trait de plus de ce* parallélisme des sciences normatives, *qui a tant d'autres applications dans l'étude des sciences de l'esprit.*

Il y a là une distinction intéressante, bien fondée, et qui, si je ne me trompe, n'avait pas encore été faite. Sans doute, il ne faudrait pas la manier d'une façon trop tranchante : les esprits fins, même quand ils font l'apologie de leur propre conception artistique, savent observer et s'appuyer sur une psychologie objective ; Jules Lemaître a écrit, contre Brunetière, des pages charmantes sur la valeur universelle de la critique la plus impressionniste. Et, en sens inverse, les esprits même désintéressés, quand ils manquent de discerne-

ment, sont sujets à ériger en faits et en lois leurs propres préférences. Mais enfin, a majore parte, *l'opposition des deux attitudes reste certainement justifiée.*

Même parmi les systèmes esthétiques proprement dits, l'auteur distingue encore. Les uns ont suivi des voies arbitraires ; les autres sont de vrais savants, au moins d'intention. « Dans cet examen, écrit-il, au début de son article sur J. J. Rousseau, nous jugeons les œuvres en nous plaçant au point de vue de la science moderne, de la vérité objective qu'elles contiennent, de la méthode objective qu'elles tâchent de mettre en œuvre, et, en général, de l'esprit plus ou moins positif qu'elles manifestent. » Et, à cet égard, on devine que Jean-Jacques, étant le plus passionné des hommes, lui paraît un pauvre esthéticien : « Si la science est par excellence raison, — raison froide et objective, — celui qui a restauré le sentiment sous toutes ses formes, et qui a fondé le culte du sujet, est loin de la science. »

On a dit que la condamnation était bien sévère, tombant sur le « Christophe Colomb du sentiment de la nature », sur un des écrivains qui ont le plus puissamment transformé l'échelle des valeurs esthétiques (1). *C'est ne pas tenir compte de la distinction que nous rappelions tout à l'heure. Que Rousseau ait exercé cette influence, qu'il ait, par conséquent, une place éminente dans l'histoire de l'idée du Beau,*

(1) M. Benrubi, Rapport sur le prix Amiel, *Dies academicus de l'Université de Genève*, 5 juin 1919. Les citations qui suivent sont extraites du même rapport.

M. Mustoxidi ne le nierait pas ; mais les « transvaluations » de ce genre sont pour lui, au premier chef, des « doctrines artistiques » ; et, du coup, elles ne l'intéressent pas. Il ne nous défend pas de nous y intéresser ; et je suis très décidé, quant à moi, à user de la permission. Mais je ne lui ferai pas grief de courir le lièvre pendant que d'autres chassent la perdrix.

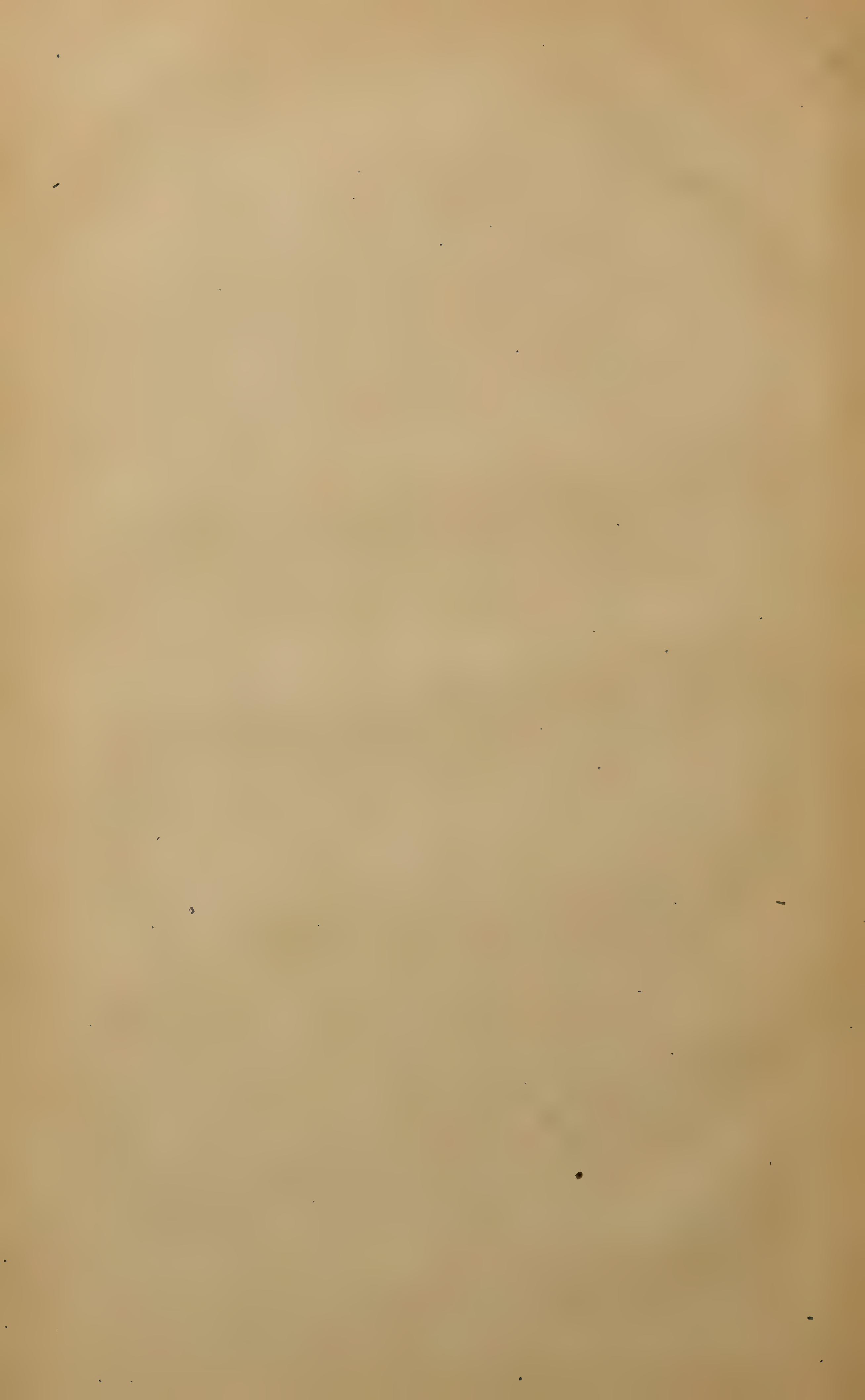
On lui a reproché aussi d'avoir de son sujet une conception étroitement nationale, et d'avoir construit une muraille de Chine entre l'esthétique française et l'esthétique allemande. Ecartons d'abord une équivoque : nationale, *en tout cas, ne peut signifier* nationaliste : *on ne soupçonnera pas M. Mustoxidi, qui est Grec, de s'être laissé égarer par son patriotisme en parlant de Taine ou de Jouffroy. Reste donc qu'il n'aurait pas dû faire l'histoire des systèmes esthétiques français seulement, mais celle des systèmes esthétiques dans leur ensemble, comme on fait l'histoire de la physique ou celle de la chimie. « La science objective, dit avec raison M. Benrubi, est un produit de l'ensemble du mouvement de la pensée humaine au XIX*^e^ *siècle, et non pas le monopole de tel ou tel peuple. » Rien de plus juste, — à condition, cependant, d'effacer ces mots : « au XIX*^e^ *siècle », qui ne rendraient pas justice à Galilée, Descartes, Boyle ou Newton. Et M. Mustoxidi a fait à la France le compliment d'un hôte beaucoup trop aimable quand il a écrit, dans sa thèse, que la science objective était, avant tout, l'œuvre du génie français. — Mais il*

reste que dans l'état actuel de l'esthétique, il n'y a rien d'étroit ou d'anti-scientifique à dresser un inventaire des seuls systèmes parus en France, ou plutôt en langue française, (car le charmant ouvrage de Topffer n'est pas oublié), en laissant à d'autres le soin de rechercher plus tard les rapports et les influences. La limitation que s'est imposée l'auteur serait évidemment inadmissible, de nos jours, chez un historien de la physique : mais c'est parceque la physique, et l'histoire de la physique elle-même, sont déjà fort avancées ; elle semble au contraire légitime, nécessaire même peut-être pour une première enquête, dans un domaine encore presque inexploré.

Maintenant, après avoir dit pourquoi je ne pouvais souscrire entièrement à ces critiques, est-il besoin d'ajouter que je ne souscris pas non plus à tous les jugements, si décidés, que porte M. Mustoxidi au nom de l'esthétique scientifique ? Il y a de cela plusieurs bonnes raisons, dont la première est que j'ai hasardé moi-même, sur la nature et le rôle de l'art, une hypothèse générale que je ne puis croire illégitime ni mal fondée ; hypothèse qui, pourtant, ne rentrerait pas dans la science positive, telle que la définit l'auteur, encore moins dans les doctrines artistiques. Il me semble aussi qu'une conception comme le pancalisme *de M. Baldwin, par exemple, quelques objections de détail qu'on puisse soulever à son sujet, ne saurait être condamnée dans son but et par des considérations de méthode. La philosophie est bien nécessaire au progrès de la science,*

et, au fond, inséparable de la science elle-même. — La seconde raison, qu'on trouvera peut-être la meilleure, c'est que l'auteur de ce livre est jeune, et que l'auteur de cette préface ne l'est plus. Tous ceux qui ont lu Sylvestre Bonnard *se rappelleront cette amusante conversation d'étudiants, cueillie sur le vif au Luxembourg et dans laquelle ni Michelet, ni le* Tableau des abbayes bénédictines *ne bénéficièrent d'une excessive indulgence. Il vient un âge où l'on ne juge plus avec tant de verdeur et de décision : les choses paraissent trop complexes, les types de science et de valeur trop variés. Est-ce un affaiblissement du sens de la vérité ? Peut-être, car l'idéal dernier du vrai est certainement un. Mais cela permet du moins de comprendre ceux qui pensent autrement, ceux même qui exercent une critique plus absolue, de s'intéresser à leurs principes en dépit des réserves qu'on y apporterait volontiers ; et cela surtout quand cette critique s'accompagne, comme c'est ici le cas, d'un travail aussi sérieux de recherche et de documentation.*

A. LALANDE.



PRÉLIMINAIRES

Il importe peu de savoir si l'histoire est une science ou un art — ce qu'il importe seulement de remarquer ici, c'est que l'historien est forcé de se placer, en exposant les faits ou en examinant les doctrines qui l'occupent, à un *point de vue*, et qu'en cela il ne fait rien d'essentiellement différent ni de l'homme de science, ni de l'artiste — car tous deux se placent aussi à leurs points de vue.

Ce qui est nécessaire, ce qui est indispensable, c'est d'indiquer, avant tout, le critère qu'on adopte, l'angle sous lequel on tâche d'observer et d'examiner ce qu'on exposera ensuite.

Nous nous proposons d'étudier les systèmes esthétiques qui ont vu le jour en France — mais, pour mener à bien cette tâche, nous devons, en dépouillant l'énorme amas de livres qui traitent des questions d'esthétique, *choisir*. Ce choix doit porter sur les livres eux-mêmes, sur les questions qu'ils traitent et sur la méthode qu'ils emploient pour étudier les différents problèmes. Or, d'une part, pour faire ce choix sans risquer de tomber dans l'arbitraire, on doit, avant tout, avoir un *critère* — un point de vue ; d'autre part, et ce n'est point là ce qui importe le moins, on doit examiner la solidité de ce critère.

Avant même de chercher ce guide indispensable qui nous empêchera de nous perdre au cours de la longue route inexplorée que nous allons essayer de suivre, il faut fixer certaines limites à notre champ d'activité. Puisque nous exposerons l'évolution des idées et des systèmes

esthétiques en France, examinons ce qu'on doit entendre par *système esthétique*.

*
* *

L'activité esthétique de l'homme se manifeste par la production et la contemplation de l'œuvre d'art — tout autour du vieil aède, qui improvise peut-être, il y a un cercle d'hommes et de femmes qui écoutent : cet ensemble présente le *fait esthétique* le plus pur. Aujourd'hui, nous voyons un groupe d'hommes assis devant un écran blanc sur lequel un mage déroule des images mouvantes ; ce second fait est à peu près identique au premier. Mais, avec le temps, l'aède primitif est devenu poète et un de ses auditeurs, philosophe.

L'aède en chantant imitait, plus ou moins, le rossignol dont le chant est spontané et, peut-être, inconscient ; le poète, au contraire, devient un ouvrier conscient — ses œuvres sont créées d'après certaines règles qu'il s'impose à lui-même et qu'il doit défendre contre ceux qui les trouvent défectueuses. C'est là l'origine des doctrines artistiques.

*
* *

Mais qu'est-ce qu'une *doctrine artistique*? Comment pouvons-nous la caractériser ?

Une doctrine artistique a, par excellence, un but utilitaire : elle est faite ou pour montrer le moyen de créer de *belles* œuvres : c'est un but didactique ; ou pour justifier les œuvres déjà produites par l'auteur et combattre les doctrines des artistes hétérodoxes : c'est un but polémique. L'une de ces deux fins des doctrines artistiques a été déjà notée par Baudelaire, dans son article, si connu, sur R. Wagner : « .... tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques. Je plains les poètes que guide le seul instinct, je les crois incomplets. Dans la vie spirituelle des premiers, une crise se fait infaillible-

ment, où ils veulent raisonner leur art, découvrir les lois obscures en vertu desquelles ils ont produit et tirer de cette étude une série de préceptes dont le but divin est *l'infaillibilité dans la production poétique* » (1).

La forme absolue de l'affirmation de Baudelaire ne peut nous convenir. Tous les grands poètes ne construisent point des théories artistiques. Mais, il est vrai d'une part que ces théories sont formulées par des artistes qui ont créé des œuvres d'art et non par des simples mortels qui traitent des questions d'art — d'autre part, en effet, elles donnent des préceptes pour produire infailliblement des chefs-d'œuvre. Ajoutons à ces caractères, que ces théories attaquent, avec plus ou moins d'acharnement, les thèses contraires ou simplement précédentes, sans négliger de se défendre contre les adversaires qu'elles suscitent. C'est ce que nous avons appelé leur but polémique.

Une théorie artistique est en vogue pendant quelques années — se place à un point de vue exclusif, en corrélation étroite avec la façon générale de sentir et de penser de l'époque — quelque temps après elle cède le terrain à une autre théorie, qui ne lui ressemble que par sa durée éphémère.

Veut-on des exemples ? Pour ne prendre que les plus connus, citons les théories classiques de Boileau, les doctrines romantiques de V. Hugo et les thèses naturalistes de Zola. Les trois œuvres qui ont pour titres : *L'Art poétique*, *Préface de Cromwell* et *Le Roman expérimental* présentent toutes les caractéristiques des doctrines artistiques.

Leurs auteurs sont des artistes qui ont déjà produit des œuvres d'art — et non pas des penseurs étrangers à la création artistique.

Ces trois théories se placent à un point de vue exclusif,

(1) *L'Art romantique*. Article sur Wagner (1861. Le livre est de 1868).

partial et visent à subvenir aux besoins pressants de l'action : produire des chefs-d'œuvre et combattre les doctrines ennemies.

Remarquons, en plus, que les théories artistiques en général cachent leur partialité, derrière un concept fort large et qui est éternellement le même, tout en prenant chaque fois un sens différent et même contraire du précédent. Ce concept est celui de la *nature*. Les classiques imitent la nature et condamnent le genre « gothique » — les romantiques imitent la nature et vouent à l'enfer les classiques — les naturalistes en font autant et sont condamnés à leur tour par les impressionnistes ou les symbolistes qui eux aussi cherchent à imiter la nature. Boileau écrivait : « Que la nature donc soit votre étude unique » (1). De son côté Hugo enseignait, dans la *Préface de Cromwell*, que « tout ce qui est dans la nature est dans l'art. » Zola, à la troisième ligne du *Roman expérimental*, signalait « le retour à la nature. »

Le concept de la nature, on le trouvera à peu près dans toutes les théories artistiques — mais chaque fois avec un nouveau sens. Pour Boileau, la nature signifie une psychologie abstraite, noble, produit de la cour de Louis XIV — telle qu'on la trouve dans la tragédie de Racine. Pour Hugo, la nature signifie l'union du beau et du laid, du grotesque et du sublime — elle correspond à des clairs de lune sentimentaux, à quelque chose de gothique ou d'oriental. Pour Zola, cette même nature devient d'une brutalité préhistorique, quand elle n'est pas d'une saleté de ruisseau.

Tous ces écrivains utilisent le même concept pour des conceptions différentes — ils imitent le reste du genre humain qui emploie les mots sans les entendre.

De plus, comme nous l'avons dit, Boileau, Hugo, Zola, dans les ouvrages cités, donnent des *préceptes* pour créer,

(1) *L'Art poétique*. Chant III. 359.

à coup sûr, des chefs-d'œuvre. Ces préceptes sont connus : p. e. chez Boileau, pour la tragédie, les trois unités :

> « Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. » (1)

Hugo conseille le mélange du beau et du laid, du sublime et du grotesque.

Zola, de son côté, recommande la recherche du « document » l'expérimentation, la méthode scientifique. Nous n'indiquons que les préceptes principaux — il en existe des secondaires qui ne sont point les moins importants.

L'autre caractère utilitaire de ces doctrines, c'est leur côté polémique. Boileau, le plus poli et le moins emporté des trois, traite le burlesque « d'effronté » (2), le spectacle qui néglige les trois unités, de « grossier » (3), etc. On connaît l'emportement de Victor Hugo contre les classiques, contre leurs règles et contre leurs genres. Toppfer écrivait avec justesse : « Et c'est vrai que les Préfaces de M. Hugo ressemblent à des chapitres du Coran bien plus qu'à des préfaces » (4). Zola, de son côté, ne marchande guère les insultes qu'il adresse aux romantiques. Il leur déclare une guerre acharnée, une guerre sainte ; il l'a gagnée d'ailleurs pour avoir le plaisir de se voir vaincre par les nouveaux arrivants — car, surtout en matière de doctrine artistique, toujours la victoire engendre la défaite (5).

Un autre caractère de ces théories artistiques, c'est que tout en promettant d'expliquer l'art entier, de donner la clef de voûte de tout l'immense édifice qu'elles exami-

---

(1) *L'Art poétique.* Chant III, 45-46.

(2) *Ibid.* Chant I, 81.

(3) *Ibid.* Chant III, 44.

(4) *Réflexions et menus propos.* T. I, p. 296.

(5) Toppfer a remarqué ce côté partial, exclusif, intransigéant et polémique des écoles et doctrines artistiques, en effet il a écrit : « D'ailleurs de même que, dans les religions, il paraît nécessaire que chaque secte, que chaque homme, pour tendre au ciel, s'imagine posséder la vraie foi ; de même dans l'art, il semble inévitable que chaque école, que cha-

nent — en fait, le plus souvent ou presque toujours, elles négligent tout ce qui ne leur convient pas.

Boileau connaît bien vaguement la littérature grecque, qu'il propose comme modèle. Hugo, dans cette fameuse Préface qui nous occupe, en sait autant qu'un collégien ; quant à Zola, dans son *Roman expérimental*, nous sommes bien forcé de l'avouer, il montre moins d'esprit critique et scientifique qu'un collégien.

Nous avons dit que les doctrines artistiques sont partiales — cette ignorance ou, si l'on veut, cette négligence d'une partie de la *réalité* esthétique ne peut qu'aggraver leur partialité.

Cette même négligence, unie à leur exclusivisme, fait apparaître les systèmes esthétiques.

*
* *

Le *système esthétique* est tout autre chose que la doctrine artistique. Tout d'abord, le grand caractère d'utilité immédiate qu'on remarque dans les doctrines artistiques, disparaît. D'une part, les esthéticiens — car ce ne sont jamais les artistes qui écrivent des systèmes esthétiques — ne nous apprennent pas à faire, à coup sûr, des chefs-d'œuvre. D'autre part, le second caractère utilitaire, le côté polémique, n'existe plus dans leurs systèmes. Les esthéticiens ne dénigrent jamais les productions d'une école entière pour admirer celles d'une autre.

Le grand souci, la préoccupation constante des systèmes esthétiques, c'est de réduire les faits esthétiques à l'unité : de donner une explication unique et simple des divers faits esthétiques. De là découle un caractère nou-

---

que artiste, s'imagine posséder les vraies et uniques conditions du beau ; ou bien cette école, cet artiste manqueraient de foi pour y tendre, d'essor pour s'en approcher. En ces choses l'illusion est utile, elle est aimable aussi, et l'artiste qui n'est pas sous le charme de quelque erreur pareille, n'est qu'un artiste manqué. » (*Réflexions et menus propos, etc.* T. I, p. 307).

veau que nous ne trouvions pas dans les doctrines artistiques, un certain besoin de connaître la *réalité esthétique*. Cette connaissance des faits esthétiques n'est jamais poussée bien loin, mais le désir, le souci, le besoin de connaître cette réalité sont visibles dans tous les systèmes esthétiques.

Tandis que l'artiste, dans les doctrines artistiques, donne des préceptes pour faire des œuvres d'art parfaites — l'esthéticien, dans le système esthétique, essaie d'examiner, d'étudier et d'expliquer cette immense réalité esthétique qui s'offre devant lui, simple comme la Nature et comme elle mystérieuse. Ces deux points de vue diffèrent du tout au tout — les confondre, comme on le fait d'habitude, c'est manquer complètement de sens critique. Les doctrines artistiques avaient, nous l'avons vu, la prétention de connaître la réalité dont elles s'occupaient ; mais nous avons vu aussi comment, harcelées par les besoins pressants de l'action (didactique et polémique), elles avaient hâte de conclure avant même d'avoir observé sérieusement la réalité. Les systèmes esthétiques veulent combler les lacunes des doctrines artistiques et expliquer les faits esthétiques d'une manière plus profonde. En fait, ces systèmes même sont des synthèses hâtives et parfois audacieuses de faits encore imparfaitement observés et qu'on essaie d'unifier au moyen de quelques principes généraux, vagues et insuffisants.

A vrai dire, les systèmes esthétiques présentent les avantages et les inconvénients de tout système. Ce sont des explications de la réalité, c'est vrai — mais des explications que le plus souvent la réalité contredit.

Notre science moderne, telle que nous la concevons et la réalisons, n'est rien autre qu'un système — mais un système dont les conclusions se vérifient par l'expérience, un système que la réalité ne contredit pas.

Entre un système philosophique et le système scientifique, il y a la seule différence *du succès* — l'un se vérifie avec succès par l'expérience, l'autre ne se vérifie guère.

Toutes les sciences ont passé par l'état systématique et invérifiable. Nous pensons, sans risquer de nous tromper, que l'esthétique aussi, dans un proche avenir, doit entrer dans l'ère où l'expérience ne contredit plus les conclusions de l'esprit. Les systèmes évoluent vers le seul système légitime, le système scientifique, en un mot, la *science*.

Nous appellerons *Esthétique*, ce système scientifique, que l'avenir verra, et dans lequel les faits esthétiques seront patiemment analysés et expliqués.

***

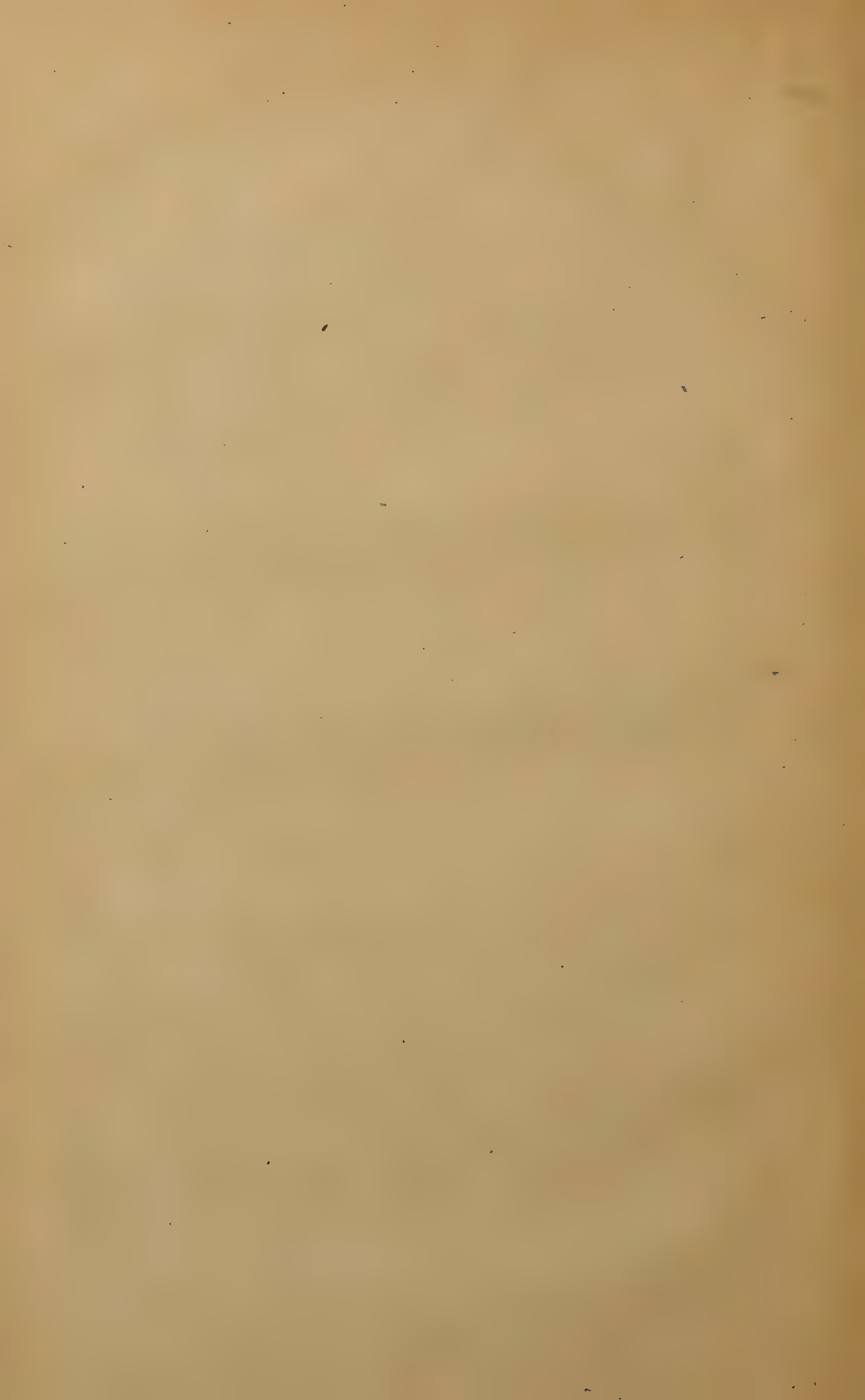
Nous nous demandions, en commençant, à quel point de vue on doit se placer en faisant l'histoire des systèmes esthétiques en France. Ce point de vue, nous l'avons maintenant et nous pouvons être sûr de sa valeur.

Si les systèmes esthétiques doivent aboutir à la science esthétique, en les examinant il faut voir ce qu'ils apportent déjà à cette science future — en d'autres termes, le critère scientifique, objectif, expérimental nous semble le seul légitime et possible.

En faisant donc l'histoire des systèmes esthétiques en France de 1700 à 1900, nous nous placerons à ce point de vue et, tout d'abord, nous bornerons cet examen historique aux écrits qui constituent des systèmes esthétiques et non des théories artistiques ; d'autre part, nous jugerons les écrits qui se soucient le plus de la réalité, des faits concrets, de la vérification expérimentale, comme étant supérieurs à ceux qui, se contentant d'explications purement métaphysiques, présentent l'avantage de l'unité et de la simplicité, mais aussi l'inconvénient capital d'être stériles et même imperfectibles. En examinant certaines doctrines curieuses, surtout dans le XIX[e] siècle, nous aurons d'ailleurs, plus d'une fois, l'occasion de développer cette idée directrice que nous ne faisons qu'indiquer ici.

PREMIÈRE PARTIE

Les systèmes esthétiques en France pendant le XVIII[e] siècle (1700-1800)



CHAPITRE PREMIER

Les grands systèmes

1. J.-P. DE CROUSAZ. — 2. L'ABBÉ DUBOS. — 3. LE PÈRE ANDRÉ. — 4. L'ABBÉ BATTEUX.

BIEN avant le XVII[e] siècle, on trouve en France des théories artistiques, mais les systèmes esthétiques proprement dits n'apparaissent qu'avec le commencement du XVIII[e] siècle. Aux *Arts poétiques*, qu'on rencontre déjà vers le XV[e] siècle, et aux traités techniques de la peinture ou de l'architecture, succèdent, vers la fin du règne de Louis XIV, les études esthétiques à tendances psychologiques et philosophiques.

Après le grand siècle, où dans tous les arts, le génie français avait enfanté tant de chefs-d'œuvre, après la première fièvre de la création, on en vint naturellement à se poser la question : « Qu'y a-t-il de commun entre toutes ces œuvres d'art créées ? Quel est le but même de l'art et quelle est sa raison d'être ? »

A la fin du XVII[e] siècle, n'écrit-on pas, par exemple, à propos de la littérature théâtrale, des livres, des brochures, des traités, des sermons, des préfaces, des apologies ? Ne se demande-t-on pas constamment si le théâtre a une valeur morale ou non ?

On pousse même l'esprit critique beaucoup plus loin, et au nom de la *raison* on compare la production artistique du grand siècle français à celle des Grecs et des Romains. C'est là le fait essentiel, le fait qui contribua le plus à l'éclosion de l'esprit philosophique en matière esthétique. C'est pendant la *querelle des anciens et des modernes,* cette lutte longue et parfois peu intéressante, qu'on prépara le terrain propre à l'éclosion des systèmes esthétiques. Et certainement ce ne furent pas ceux qui prirent part à la lutte qui profitèrent davantage de la *querelle,* mais ceux qui n'en étaient que de simples spectateurs. Perrault, dans ses *Parallèles,* comme Fontenelle, dans sa *Digression,* ne présentent que des doctrines artistiques, mais ceux qui viendront après eux sauront voir les choses

d'un peu plus haut ; ils ne seront partisans ni des anciens ni des modernes et ils échafauderont des systèmes esthétiques (1).

On a soutenu, avec beaucoup de bon sens, que *la querelle des anciens et des modernes* est le résultat de l'influence de l'esprit cartésien ; effectivement, les modernes triomphèrent à l'aide de l'idée cartésienne du *progrès* (2). Emile Krantz est allé encore plus loin en voulant tirer de l'œuvre de Descartes une esthétique entière (3). Cette tentative nous paraît trop audacieuse, car dans les quelques lettres de Descartes à Balzac, que Krantz analyse, on trouve bien quelques jugements d'ordre artistique, mais on est trop loin de la moindre remarque proprement esthétique.

Peut-être l'esprit cartésien a-t-il eu une influence prépondérante sur l'évolution artistique en France — influence que l'on constate d'ailleurs dans la première moitié du XVIIIe siècle — mais Descartes et son siècle n'ont guère dépassé le stade artistique, tel que nous l'avons défini. Les systèmes esthétiques à proprement parler n'apparaissent qu'avec le XVIIIe siècle.

1. — Le premier travail d'esthétique en langue française est le *Traité du Beau* que J.-P. de Crousaz publia à Amsterdam en 1715. Cet auteur étant professeur de philosophie et de mathématiques à l'Académie de Lausanne, son traité est nettement marqué de l'esprit de ces deux sciences. En effet, Crousaz examine la question du

---

(1) Consulter : Brunetière, *L'évolution des genres*, etc. (*L'évolution de la critique*, 1890. Quatrième leçon). Brunetière écrit, étudiant Charles Perrault : « Grâce en effet aux préjugés mêmes qu'il apportait dans la question, auteur d'un poème sur la *Peinture*, frère de l'architecte de la colonnade du Louvre, ami de Fontenelle, et comme tel un peu frotté de science, contrôleur enfin des bâtiments du roi, on pourrait dire qu'il a mis *la critique littéraire sur le chemin de l'esthétique générale*, en mêlant constamment, dans son *Parallèle*, aux réflexions de l'ordre uniquement littéraire, des considérations, souvent ingénieuses, tirées des autres arts ou de la science même, et en tâchant de les concilier ou de les coordonner les unes et les autres sous la loi de quelques principes généraux. » (*Loc. cit.*, p. 120). Le chapitre entier serait à consulter.

Consulter : Rigault, *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, 1850.

(2) Consulter : G. Lanson, *L'influence de la philosophie cartésienne sur la Littérature française*, dans la *Revue de Métaphysique et de Morale*. Juillet 1896.

Brunetière nie cette influence, *Manuel de l'Histoire de la Littérature française*, p. 147.

(3) Emile Krantz, *Essai sur l'Esthétique de Descartes étudiée dans le rapport de la doctrine cartésienne avec la Littérature classique française au XVIIe siècle* (thèse), 1882.

beau, d'une manière suffisamment positive et objective, pour l'époque à laquelle il écrivait.

Sa méthode, qu'il prend soin de nous indiquer, est celle de son temps, c'est la méthode cartésienne. « ...J'éviterai soigneusement, écrit-il, de bâtir sur des principes douteux, je me conduirai avec tout l'ordre et toute la précaution qui me sera possible, je ne passerai point à une seconde pensée, sans avoir bien établi la précédente ; et j'aime mieux charger mon discours de quelques réflexions superflues, que de hasarder quelques fausses vraisemblances, et de laisser quelques-unes de mes propositions à demi prouvées » (1). Ne nous fait-il pas craindre d'ailleurs — dans une phrase rappelant l'instrospection cartésienne — que pareil à l'araignée qui bâtit ses toiles de sa propre substance, lui aussi ne fasse sortir la Sagesse tout équipée de son cerveau. « J'ai écarté de mon esprit, écrit-il, toutes les impressions que j'y avais reçues, pour *rentrer uniquement dans moi-même*, et me réduire aux notions les plus simples et les plus incontestables » (2). Heureusement, il oublie de temps en temps sa menace.

Examinons sa doctrine. Ceux qui disent : *cela est beau,* selon Crousaz, « s'apercevront qu'ils expriment par ce terme un certain rapport d'un objet avec des *sentiments* agréables, ou avec des *idées* d'approbation, et tomberont d'accord que dire, *cela est beau,* c'est dire, j'aperçois quelque chose que j'approuve, ou quelque chose qui me fait plaisir » (3).

Comme on le voit par cette citation, Crousaz se fonde sur l'analyse psychologique pour définir le beau. Les idées et les sentiments prennent part au jugement esthétique ; parfois ils sont d'accord et l'objet mérite le nom de beau aux deux points de vue : rationnel et affectif ; mais parfois les idées et les sentiments se combattent et alors le même objet à un égard plaît et à un autre ne plaît pas.

Pourtant Crousaz ne peut s'empêcher de donner, dans une certaine mesure, la préférence aux « idées » ou, si l'on veut, à la raison. On voit surtout cela dans la définition qu'il donne du *goût*. Pour Crousaz le goût est une raison spontanée, une raison intuitive. « Le bon goût nous fait d'abord estimer par sentiment ce que la raison aurait approuvé, après qu'elle se serait donné le temps de l'exa-

(1) Crousaz, *Traité du Beau*. Edition de 1715, p. 3.
(2) *Loc. cit.*, Introd. * 3.
(3) *Loc. cit.*, p. 7.

miner assez pour en juger sur de justes idées. Le mauvais goût au contraire nous fait sentir avec plaisir ce que la raison n'approuverait pas » (1). Mais, tout en reconnaissant que Crousaz est rationaliste en partie, nous ne saurions être pleinement d'accord avec Croce qui veut voir en Crousaz un « cartésien éclectique » et écrit que ce dernier « replaçait le beau non dans ce qui plaît, dans le sentiment dont on ne peut discuter, mais dans ce qu'on approuve, et qui se réduit par suite à des idées » (2).

Si nous laissons de côté pour un instant la psychologie et si nous examinons les caractères de l'objet beau, nous verrons que Crousaz les définit par l'ancienne formule de *l'unité dans la variété*, qu'il rajeunit un peu. En effet, pour notre auteur, la variété doit être tempérée par l'uniformité, la régularité, l'ordre et la proportion (3). Malgré l'amendement de Crousaz, cette définition reste si nulle qu'on s'explique mal la colère de Diderot contre notre auteur, qu'il essaie d'écraser à l'aide de l'autorité de Saint Augustin. En multipliant les caractères du beau, vous le particularisez, s'écrie Diderot, pour qui les abstractions les plus vagues sont encore trop peu vagues (4).

Mais à côté de cette définition du beau, Crousaz en donne une autre qui nous semble beaucoup plus intéressante : le beau consisterait dans *la relation de toutes les parties à un seul but*. Cette conception finaliste de la beauté, il l'applique à l'architecture, tout d'abord, mais aussi bien aux autres arts qu'à la nature et même à l'homme. « Le corps humain est fait pour vivre, écrit-il, pour vivre en santé, pour agir et pour exécuter les ordres de l'âme. Tout ce qui contribue à quelqu'une de ces quatre fins contribue à la perfection du corps, et tout ce qui accompagne ces dispositions doit paraître beau à un esprit et à des sens qui ne seront pas prévenus de quelques faux principes » (5).

Examinant la question des parures féminines, il applique le même critère élargi. « Les parures qui cachent des défauts, ou qui exposent plus avantageusement ce qui est effectivement beau et qui méritent l'attention, vont au but pour lequel elles sont des-

---

(1) *Loc. cit.*, p. 68.
(2) B. Croce, *l'Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, II[e] partie, p. 201 (Trad. de Bigot, parue en 1904).
(3) *Loc. cit.*, p. 13-16.
(4) Diderot, *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau.*
(5) *Loc. cit.*, p. 29.

tinées ; mais celles qui font un effet contraire sont extravagantes, et celles qui ne servent à rien sont ridicules (1)... » Ce n'est plus seulement le critère finaliste mais le critère de l'utilité. On voit combien d'idées qui seront fécondes plus tard, se trouvent déjà en fermentation dans le livre de Crousaz.

Ce philosophe-mathématicien est en même temps un fin spychologue. En effet, c'est à l'aide de l'analyse intérieure et en se plaçant au point de vue strictement psychologique, qu'il fait cette trouvaille intéressante : *la relativité du beau.* Ce terme que nous employons, faute d'un meilleur, rend mal l'idée que la beauté n'est pas une et absolue, mais qu'elle varie avec les individus ; il existe plusieurs beautés, pense Crousaz, et toutes sont des *réalités,* c'est-à-dire toutes correspondent à des faits psychiques réels. Les objets beaux ne le sont pas au même degré pour les différents individus. « Il en est de la beauté à cet égard comme de la santé ; ce qui suffit pour nourrir un enfant, laisserait mourir un homme formé... », « la santé et la beauté ne sont pas des imaginations, *ce sont des réalités, mais relatives et non pas absolues* (2). »

Cette idée de la relativité du beau, est une de celles sur lesquelles Crousaz insiste le plus ; il lui consacre plusieurs exemples : « Les commençants veulent une musique simple ou peu composée, car elle contient assez de variété pour eux ; mais une oreille plus exercée en demande davantage, il lui faut plus de diversité pour occuper son attention (3). » — Un discours étendu, dit-il en substance ailleurs, ne serait pas beau pour nous et serait beau pour d'autres auditeurs à qui l'étendue du discours serait nécessaire. Et pour mieux faire comprendre son idée, il fait cette comparaison nettement objective pour ne pas dire scientifique : « Un oculiste qui a la vue courte trouvera tout aussi belle une lentille convexe, à l'usage d'un vieillard dont l'œil est très aplati, qu'une concave faite pour corriger le mauvais effet de la courbure trop aiguë du sien (4). »

---

(1) *Loc. cit.*, p. 42.
(2) *Loc. cit.*, p. 51.
(3) *Loc. cit.*, p. 50-51.
(4) *Loc. cit.*, p. 153. Dans un autre passage, Crousaz écrit : « Il en est donc quelquefois de la musique comme des remèdes dont la vertu, sans cesser d'être réelle, ne convient pas également à tous, non seulement à cause de la diversité des malades, mais encore à cause de la diversité des tempéraments. » *Loc. cit.*, p. 299. Et ailleurs, parlant toujours de la musique, il dit qu'il y a des airs beaux « mais à la manière de deux habits faits pour des tailles tout à fait différentes. » *Loc. cit.*, p. 298.

Ainsi Crousaz est amené à cette idée — peu classique — qu'il y a, pour les divers individus, des beautés de différentes espèces ; la cause en est dans la diversité des jugements des hommes. Or, de cette diversité il énumère différentes raisons. Nous relevons parmi elles les différences de tempérament, d'amour-propre, de passions, le besoin que ressent l'esprit de changer (1) et ce que nous appellerions aujourd'hui l'association des idées. En tout cas, la variété des beautés est occasionnée par la diversité des sujets contemplants... « on impute à l'objet seul tout un effet, quoiqu'on renferme en soi une bonne partie de la cause (2) ».

Voici, en somme, le résultat des recherches de Crousaz sur le beau : l'objet beau doit manifester l'unité dans la variété et la relation de toutes les parties à un seul but. Dans l'appréciation du beau, Crousaz laisse une large part au sujet contemplant. La raison juge souverainement, le sentiment vient après et en dernier lieu « la folle du logis », l'imagination.

Si les hommes étaient des êtres uniquement raisonnables, il n'y aurait qu'une seule et unique beauté. Notre auteur ne le dit pas en termes exprès, mais cette idée ne doit pas être loin de son esprit ; c'est, peut-être, cette pensée qui l'oblige de temps en temps d'opposer à la diversité des beautés réelles, un beau absolu.

Crousaz, reconnaissons-le, a fait un effort considérable pour sortir des généralités vagues léguées par l'antiquité. Les raisonnements objectifs et basés sur des faits, prédominent dans son livre, et si l'influence incontestable de Descartes et l'empreinte de son époque y sont nettement marquées, on ne saurait nier qu'on y trouve des points de vue originaux et intéressants.

2. — Quatre ans après Crousaz, en 1719, l'abbé Dubos faisait paraître ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. C'est un des ouvrages d'esthétique les plus remarquables que nous ayons en France ; il supporterait avantageusement la comparaison même avec les travaux du XIXe siècle (3).

(1) *Loc. cit.*, p. 60.
(2) *Loc. cit.*, p. 72.
(3) Voici comment Voltaire jugeait le livre de l'abbé Dubos : « Tous les artistes lisent avec fruit les *Réflexions* de l'abbé Dubos sur la poésie et la peinture. C'est le livre le plus utile qu'on ait jamais écrit sur ces matières chez aucun peuple de l'Europe. Ce qui fait la beauté de cet ouvrage, c'est qu'il n'y a que peu d'erreurs, et beaucoup de réflexions vraies, nouvelles et profondes » (*Catalogue des écrivains du siècle de Louis XIV*).

Jean-Baptiste Dubos, fils d'un négociant de Beauvais, est né en 1670. En 1691, il était bachelier en Sorbonne. Il étudia les antiquités à un âge où l'imagination guide encore l'esprit. En 1695, il publia des études historiques d'une valeur au-dessous du médiocre. En 1696, il entra au Ministère des affaires étrangères. Dès cette année, il voyagea pour des raisons diplomatiques. Il visita la Hollande, l'Allemagne, l'Angleterre et l'Italie. C'est en voyant différents peuples avec des mœurs diverses, avec des littératures et des arts guidés par des principes contraires, que Dubos a pu mûrir en lui-même ces *Réflexions sur la poésie et la peinture,* dont l'objectivité, le sens critique et la perspicacité étonnent même l'esthéticien du XX[e] siècle. Son biographe écrit : « Quant à son impartialité, elle est remarquable : il considère tous les peuples qu'il visite avec bienveillance et sans aucun de ces entraînements présomptueux qui troublent la vue de presque tous les voyageurs. Il a, pour ainsi dire, dans le jugement, quelque chose de cette souplesse de conduite que Montesquieu conseillait d'atteindre, lorsqu'il disait : il faut prendre les pays comme ils sont... » (1). Toutes ces qualités du voyageur, nous les retrouvons chez l'auteur des *Réflexions sur la poésie et la peinture.* Cette œuvre est d'ailleurs le seul livre de Dubos digne d'être conservé — et encore des trois volumes qui forment cet ouvrage, le troisième consacré à l'exposition « de quelques découvertes concernant les représentations théâtrales des anciens » (2) est sans intérêt pour l'esthéticien.

Dubos n'est pas un cartésien, il ne pense pas faire sortir la vérité de lui-même par le simple raisonnement ; il est, si l'on veut, un empiriste, un sensualiste, mais avant tout et pour éviter les grands mots, Dubos accepte les faits et essaie, non pas de les adapter à des hypothèses aprioristiques, mais simplement de les expliquer en s'y soumettant dans la mesure du possible. *Dubos est un homme de science,* dans la pleine acception du mot. « Je le répète, écrit-il, les hommes ajoutent foi bien plus fermement à ceux qui leur disent *j'ai vu,* qu'à ceux qui leur disent *j'ai conclu* » (3). « Nos savants, ainsi que les philosophes anciens, ne sont d'accord que sur les faits, et ils se réfutent réciproquement sur tout ce qui ne peut être connu

(1) Aug. Morel, *Etude sur l'abbé Dubos*, 1850, p. 38.

(2) *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture,* 1719. Nous avons entre les mains l'édition de 1733.

(3) *Loc. cit.*, vol. II, p. 474.

que par voie de raisonnement, en se traitant les uns les autres d'aveugles volontaires qui refusent de voir la lumière » (1).

Avec de tels principes, nous pourrons être sûrs d'avance que le travail de Dubos ne sera pas une creuse idéologie. C'est ce qui explique du reste le manque d'unité qu'on remarque dans les *Réflexions critiques;* point de théorie générale, mais des faits groupés et suivis d'explications plausibles. Il y a, nous le verrons, des tendances générales, un *leitmotiv* qui parcourt, comme un frisson, son œuvre entière ; mais point de système rigide, encadrant tous les faits, donnant l'explication de tout (2).

Dubos, en commençant son livre, se pose la question la plus légitime de toutes : quelle est la cause qui a poussé l'homme à inventer les beaux-arts ? — En d'autres termes, quelle est la raison d'être et le but de l'art ?

Notre auteur, psychologue avisé, nous fait remarquer que tous les plaisirs proviennent de la satisfaction de quelque besoin. Plus le besoin est pressant, plus le plaisir qui découle de sa satisfaction est sensible. Comme le corps, l'âme aussi a des besoins, dont l'un des plus forts est de fuir l'ennui qui naît de l'inaction. Pour fuir l'ennui, les hommes recherchent *les passions.* Ils ne peuvent pas vivre sans passions, et ils « ....souffrent encore plus à vivre sans passions, que les passions ne les font souffrir » (3).

Pour fuir l'ennui, on ira voir le supplice d'un condamné, tout en sachant que le spectacle est affreux, — on ira voir les « tours qu'un voltigeur téméraire fait sur une corde. » Les Romains aimaient le spectacle des gladiateurs — les Espagnols les tauromachies — les Anglais les combats d'animaux — ce sont pourtant des spectacles répugnants en eux-mêmes. Qu'est-ce qui constitue leur attrait ?

---

(1) *Loc. cit.*, vol. II, p. 486.

(2) On a blâmé Dubos de ce manque d'unité — et on a eu tort. Par exemple, Morel, dans son *Etude sur l'abbé Dubos,* étude réellement médiocre, a écrit : « Ce n'est pas à dire cependant que l'écrivain n'eût point de théorie positive par devers lui et qu'il se soit borné au rôle de simple observateur. Mais la direction et le fondement de ses idées sur la poésie et sur les arts ne comportaient guère un ordre meilleur que celui qu'il adopte en définitive. La philosophie sensualiste et la méthode empirique qui sont les siennes peuvent fournir quelques morceaux remarquables ; l'auteur qui s'abandonne à elles ne composera jamais une œuvre d'ensemble » (*Loc. cit.*, p. 74). Il y a dans cette soi-disant critique, des constatations qui valent les meilleures louanges. Dubos a essayé de faire œuvre de science et non pas d'écrire « quelques morceaux remarquables » ou « une œuvre d'ensemble ».

(3) *Loc. cit.*, vol. I, p. 11.

« Cette émotion naturelle, écrit Dubos, qui s'excite en nous machinalement, quand nous voyons nos semblables dans le danger ou dans le malheur, n'a d'autre attrait que celui d'être *une passion* dont les mouvements remuent l'âme et la tiennent occupée » (1).

De même, la recherche de l'émotion continuelle pousse l'homme vers les jeux de hasard. Le jeu « des lansquenets et la bassette » tiennent l'âme dans une sorte d'extase. Voici donc, toute l'humanité qui poursuit la passion — comme le papillon court vers la lumière. Mais comme celui-ci se brûle parfois les ailes — l'homme est accablé par les effets funestes des passions.

Le rôle de l'art libérateur apparaît à ce moment. Il se propose d'offrir à l'homme les agréments des passions en lui évitant ce que celles-ci pourraient présenter de pernicieux. L'art « ne pourrait-il pas produire des *passions artificielles* capables de nous occuper dans le moment que nous les sentons et incapables de nous causer dans la suite des peines réelles et des afflictions véritables » (2). Et plus loin, Dubos ajoute : « ... les premiers peintres et les premiers poètes n'ont songé peut-être qu'à flatter nos sens et notre imagination, et c'est en travaillant pour cela qu'ils ont trouvé le moyen d'exciter dans notre cœur des passions artificielles » (3).

Une fois ce point bien établi, Dubos élargit son cercle. Les artistes excitent en nous ces passions artificielles en nous présentant les *imitations* des objets qui exciteraient en nous des passions véritables. L'impression de l'objet imité ne diffère de l'impression que l'objet lui-même produirait sur nous, que par la force. « L'imitation agit toujours plus faiblement que l'objet imité » (4).

« Le plaisir qu'on sent à voir les imitations que les peintres et les poètes savent faire des objets qui auraient excité en nous des passions dont la réalité nous aurait été à charge, est un plaisir pur. Il n'est pas suivi des inconvénients dont les émotions sérieuses qui auraient été causées par l'objet même, seraient accompagnées » (5).

Dans l'art, « l'affliction n'est pour ainsi dire que sur la superficie de notre cœur, et nous sentons bien que nos pleurs finiront avec la représentation de la fiction ingénieuse qui les fait couler » (6).

---

(1) *Loc. cit.*, vol. I, p. 12.
(2) *Loc. cit.*, vol. I, p. 25.
(3) *Loc. cit.*, vol. I, p. 26.
(4) *Loc. cit.*, vol. I, p. 51.
(5) *Loc. cit.*, vol. I, p. 28.
(6) *Loc. cit.*, vol. I, p. 29-30.

Ainsi les imitations que l'art nous présente, nous touchent avec moins de force, de profondeur et de dureté que les objets mêmes ; c'est là un avantage car les passions excitées en nous n'ont pas des effets funestes. Mais — et c'est là une déduction fort logique — il faut toujours un minimum de passion même dans l'imitation. « L'imitation ne saurait donc nous émouvoir quand la chose imitée n'est point capable de le faire » (1). Et ici Dubos fait intervenir un autre facteur essentiel de l'œuvre d'art : *l'intérêt*. Il faut que l'œuvre nous intéresse.

Dubos condamnera le *paysage*, comme ne présentant pas assez d'intérêt. « Le plus beau paysage, fut-il du Titien et du Carrache, ne nous émeut pas plus que le ferait la vue d'un canton de pays affreux ou riant : il n'est rien dans un pareil tableau qui nous entretienne pour ainsi dire » (2). Il avoue d'ailleurs qu'on peut admirer une œuvre d'art rien que pour l'exécution — mais il met cela au second plan.

Or, cette idée de Dubos, on pourrait l'envisager aujourd'hui comme un blasphème — ou plutôt comme la divagation d'un « philistin ». On aurait tort de le faire — et cela pour plusieurs raisons. Et tout d'abord parce qu'on oublierait à quelle époque Dubos vivait — et qu'à cette époque on n'avait pas le sentiment de la nature. Il faut attendre le milieu du XVIIIe siècle, il faut attendre Rousseau, pour que ce sentiment apparaisse. Est-ce l'influence de Descartes, comme on l'a soutenu (3), qui empêchait qu'on éprouvât des émotions devant la nature ? Peut-être, est-ce le subjectivisme général du XVIIe siècle ; on préfère le sujet à l'objet ; chez Descartes lui-même c'est Dieu qui prouve la nature. Peut-être, est-ce cet idéalisme général de l'époque. Toujours est-il que Poussin essaie de faire de la philosophie dans son *Arcadie* et que les jardins, hélas ! deviennent des schémas géométriques. On ne sentait pas la nature et nous ne devons pas condamner Dubos parce qu'il ne trouve pas le paysage intéressant.

Mais aujourd'hui même combien de gens s'intéressent au paysage ? Une minorité. Or, pourquoi la science esthétique ne tiendrait-elle pas compte de la majorité ? Les théories artistiques ont le droit d'être éclectiques, d'être aristocratiques — mais la science

(1) *Loc. cit.*, p. 51.
(2) *Loc. cit.*, p. 52.
(3) Krantz, l'*Esthétique de Descartes*, etc. Livre IV.

doit tenir compte de tous les faits et surtout des faits *rudimentaires* et arrêtés dans leur évolution. Le fait que Dubos signale déjà — qu'on ne s'intéresse pas au *paysage* — est un fait de ce genre et en plus un fait gros de conséquences. Nous devons louer l'abbé Dubos d'avoir attiré, le premier, notre attention sur ce phénomène.

Après cette question de détail, nous voyons la théorie de Dubos apparaître dans son ensemble : l'homme, pour fuir l'ennui, recherche les passions qui ont des effets funestes — l'art lui procure, par une imitation intéressante, les émotions artificielles.

D'autres, avant Dubos, avaient fait remarquer le caractère artificiel de l'art (1). C'est Pascal (2), c'est Bossuet dans sa *Lettre* au P. Caffaro (3), c'est Lamotte (4), c'est Nicolle signalant le danger moral des émotions dramatiques qui sont trop artificielles (5), c'est Fontenelle (6) — mais c'est l'abbé Dubos qui le premier a insisté sur cet artifice de l'art — c'est lui qui a donné une analyse profonde et psychologique de l'émotion artistique.

La théorie des émotions artificielles ressemble d'une façon étonnante à la théorie du *jeu* dans l'art, exposée par Kant et surtout par Schiller et remaniée par Spencer. La conception de Dubos, purement psychologique, nous semble supérieure à celle de Schiller dont le moindre défaut est l'imprécision et le vague. Mais, sur cette question, nous aurons plus d'une fois l'occasion de revenir pour préciser nos idées. Disons, en résumé, que, pour nous, l'abbé Dubos reste le précurseur de toutes les théories modernes qui envisagent l'art comme un jeu, une fiction ou un mensonge.

Si l'on s'arrêtait à cette seule théorie de l'artifice de l'art, on ne connaîtrait qu'une minime parcelle de la pensée de Dubos.

Le poète ou le peintre, avons-nous dit, doit nous émouvoir, toucher notre âme — c'est là le but de l'art. Or, pour cela il faut qu'il

---

(1) Nous avons trouvé ces renseignements dans le livre très documenté de M. Braunschvig, *l'Abbé Dubos, rénovateur de la critique au* XVIII*e siècle*, 1904 (Thèse).

(2) *Pensées*. Ed. Havet, art. XXV, 26.

(3) *Lettre au Père Caffaro*, 9 mai 1694, à propos du théâtre.

(4) *Discours sur la poésie en général*, etc.

(5) *Essais de morale*. Pensées sur les spectacles, 1671.

(6) *Réflexions sur la politique*. Chap. XXXVI (éd. 1766. Œuvres, t. III, p. 161-162).

Fénelon aussi voyait dans l'art un *jeu*. Consulter : Paul Bastier, *Fénelon critique d'art*, 1903, p. 19-21.

« invente » ou, comme nous dirions aujourd'hui, qu'il crée des formes nouvelles et originales. Mais pour créer il doit avoir du génie. Qu'est-ce que le *génie* ?

« On appelle génie, nous dit Dubos, l'aptitude qu'un homme a reçue de la nature pour faire bien et facilement certaines choses que les autres ne sauraient faire que très mal, même en prenant beaucoup de peine » (1). « On n'acquiert point la disposition d'esprit dont je parle ; on ne l'a jamais si on ne l'a point apportée en naissant » (2).

C'est un point capital, et sur lequel Dubos insiste particulièrement, que le génie est un don de la nature ; « la nature et non pas l'éducation fait les poètes » (3). « Le génie est donc une plante, écrit ailleurs Dubos, qui, pour ainsi dire, pousse d'elle-même ; mais la qualité, comme la quantité des fruits, dépendent beaucoup de la culture qu'elle reçoit » (4).

Voici donc que le génie, qui est par excellence la spontanéité, l'indétermination, a des racines qui poussent dans un milieu — le génie peut être déterminé, non dans ce qu'il a de profond, mais dans ce qu'il a de secondaire. Nous ne pourrons pas saisir son essence — pas plus que nous ne comprenons la vie — mais nous pourrons saisir les causes secondes qui déterminent son apparition et son évolution.

Or, c'est là exactement l'œuvre de la science — elle ne tâche pas de comprendre le premier principe des choses, mais les causes secondes. La vraie science ne se demande pas : *Qu'est-ce que la vie ?* car jamais elle ne pourrait répondre à cette question, mais elle détermine des points de repère, des causes secondes qui facilitent la compréhension des phénomènes qui nous entourent.

Le génie, avons-nous dit, est une plante qui pousse d'elle-même. Nous ne comprendrons jamais la force mystérieuse qui fait grandir la plante, mais essayons d'examiner le sol d'où elle tire les substances indispensables à sa vie. C'est ce que Dubos fait.

« Tous les pays sont-ils propres à produire de grands poètes et de grands peintres ? N'est-il point des siècles stériles dans les pays capables d'en produire ? » (5). Dans cette interrogation, Du-

(1) *Loc. cit.*, vol. II, p. 7.
(2) *Loc. cit.*, vol. II, p. 8.
(3) *Loc. cit.*, vol. II, p. 30.
(4) *Loc. cit.*; vol. II, p. 43.
(5) *Loc. cit.*, vol. II, p. 145.

bos pose hardiment le problème du *milieu* et du *moment*. Nous verrons qu'il ne néglige pas celui de la *race*.

« En méditant sur ce sujet — écrit ce modeste homme de science — il m'est souvent venu dans l'esprit plusieurs idées que je reconnais moi-même pour être plutôt de simples lueurs que de véritables lumières... Mais il se trouve assez de vraisemblance dans mes idées pour en discourir avec le lecteur » (1). Et Dubos développe longuement et avec profondeur une théorie sur l'apparition et l'évolution du génie qui, n'étant guère inférieure à celle de Taine, a l'avantage appréciable d'être son aînée de cent cinquante ans à peu près.

Il est bien entendu que le génie apporte en naissant des qualités qui échappent à toute analyse et qui constituent son essence. Mais on peut cependant discerner des causes générales qui ont une influence sur lui et parmi lesquelles l'auteur distingue les *causes morales* et les *causes physiques*.

« J'appelle ici « causes morales » celles qui opèrent en faveur des arts, sans donner réellement plus d'esprit aux artisans, et en un mot sans faire dans la nature aucun changement physique, mais qui sont seulement pour les artisans une occasion de perfectionner leur génie, parce que ces causes leur rendent le travail plus facile, et parce qu'elles excitent par émulation et par les récompenses, à l'étude et à l'application » (2).

Ces « causes morales » — que nous appellerions aujourd'hui avantages matériels — aident les artistes, mais leur influence est tout à fait secondaire. « .... il y a des temps où les causes morales n'ont pas pu former des grands artisans, même dans les pays qui en d'autres temps en ont produit avec facilité, et pour parler ainsi gratuitement. La nature capricieuse, à ce qu'il semble, n'y fait naître ces grands artisans que lorsqu'il lui plait » (3). Et ces conclusions, Dubos les tire, après avoir examiné attentivement les quatre grands siècles des arts : la Grèce avant le règne de Philippe, Rome à l'époque de César et d'Auguste, le siècle de Jules II et de Léon X, enfin celui de Louis XIV.

Dubos, aujourd'hui, ne serait guère partisan du darwinisme ; il se rapprocherait de la théorie des mutations brusques de Hugo de Vries. Les beaux arts n'obéissent pas à l'évolution lente mais présentent des progrès subits. « .... les arts parviennent à leur éléva-

(1) *Loc. cit.*, vol. II, p. 146.
(2) *Loc. cit.*, vol. II, p. 130.
(3) *Loc. cit.*, vol. II, p. 162-163.

tion par un progrès subit,... et les effets des causes morales ne les sauraient soutenir sur le point de perfection où ils semblent s'être élevés par leurs propres forces » (1). Ailleurs, il écrit : « ... il arrive des jours où les hommes portent en peu d'années, jusqu'à un point de perfection surprenant, les arts et les professions qu'ils cultivaient presque sans aucun fruit depuis plusieurs siècles. Ce prodige survient sans que les causes morales fassent rien de nouveau à quoi l'on puisse attribuer un progrès si miraculeux » (2). Dubos accepte même une solution de continuité dans l'évolution des arts. « Enfin, le génie des arts et des sciences disparaît jusqu'à ce que la révolution des siècles le vienne encore tirer une autre fois du tombeau, où il semble qu'il s'ensevelisse pour plusieurs siècles, après s'être montré durant quelques années » (3).

Considérons donc l'action des « causes physiques ». Notre âme dépend de notre sang et notre sang de l'air que nous respirons. L'air, le climat et les émanations du sol ont une influence sur le génie. « Après tout ce que je viens d'exposer, il est plus que vraisemblable que le génie particulier à chaque peuple dépend des qualités de l'air qu'il respire. On a donc raison d'accuser le climat de la disette de génies et d'esprits propres à certaines choses, qui se fait remarquer chez certaines nations » (4).

Très longuement, Dubos expose cette thèse et essaie de la rattacher à la théorie des esprits animaux qu'il emprunte à Descartes. Ces théories physiologiques de Dubos sont insuffisantes, et il ne faut pas lui en faire un crime, — la science physiologique, à son époque, se trouvait à l'état embryonnaire. Mais Dubos met bien en lumière, tout d'abord, que notre constitution physique influe sur notre production intellectuelle, et que les conditions extérieures jouent un rôle considérable dans notre vie mentale.

Il s'appuie, pour faire sa démonstration, sur des faits précis et indéniables — et, comme tout homme de science, il ne présente son explication qu'à titre hypothétique et provisoire. Il avertit le lecteur, dans une phrase remarquable, « de mettre une grande diffé-

(1) *Loc. cit.*, vol. II, p. 174.
(2) *Ibid.*
(3) *Loc. cit.*, vol. II, p. 186.
(4) *Loc. cit.*, vol. II, p. 288. Il pousse sa théorie jusqu'au paradoxe : « ...on peut dire, en effet, que notre esprit marque l'état présent de l'air avec une exactitude rapprochant celle du baromètre et du thermomètre ». *Loc. cit.*, vol. II, p. 244.

rence entre les faits rapportés et les explications que je vais hasarder. Quand les explications physiques de ces faits ne seraient point bonnes, mon erreur sur ce point-là n'empêcherait pas que les faits en fussent véritables » (1).

Voici, en somme, le résumé des conclusions de Dubos, dans une phrase où il indique très bien les trois facteurs déterminant l'apparition du génie : la race, le milieu et le moment : « Ne peut-on pas soutenir, pour donner l'explication des propositions que nous avons avancées et que nous avons établies sur des faits constants, qu'il est des pays où les hommes n'apportent point en naissant les dispositions nécessaires pour exceller en certaines professions, ainsi qu'il est des pays où certaines plantes ne peuvent réussir ? Ne pourrait-on pas soutenir ensuite, que comme les graines qu'on sème, et les arbres qui sont dans leur force, ne donnent pas toutes les années un fruit également parfait dans les pays où ils se plaisent davantage, de même les enfants élevés sous les climats les plus heureux, ne deviennent pas dans tous les temps des hommes également parfaits ? Certaines années ne peuvent-elles pas être plus favorables à l'éducation physique des enfants que d'autres années, ainsi qu'il est des années plus favorables que d'autres années à la végétation des arbres et des plantes ? En effet, la machine humaine n'est guère moins dépendante des qualités de l'air d'un pays, des variations qui surviennent dans ces qualités, en un mot, de tous les changements qui peuvent embarrasser ou favoriser ce qu'on appelle les opérations de la nature, que le sont les fruits mêmes. Comme deux graines venues sur la même plante donnent un fruit dont les qualités sont différentes, quand ces graines sont semées en des terroirs différents, ou bien quand elles sont semées dans le même terroir en des années différentes : ainsi deux enfants qui seront nés avec leurs cerveaux composés précisément de la même manière, deviendront deux hommes différents pour l'esprit et pour les inclinations, si l'un de ces enfants est élevé en Suède et l'autre en Andalousie. Ils deviendront même différents, bien qu'élevés dans le même pays, s'ils sont élevés en des années dont la température soit différente » (2).

Certainement l'idée de l'influence des conditions extérieures sur l'homme était dans l'ambiance intellectuelle de l'époque. Même des

(1) *Loc. cit.*, vol. II, p. 241.
(2) *Loc. cit.*, vol. II, p. 237-238.

gens de second ordre en parlaient. Mme Dacier n'écrivait-elle pas dans ses *Causes de la corruption du goût* (1714) : « il y a des nations si heureusement situées, et que le soleil regarde si favorablement, qu'elles ont été capables d'imaginer et d'inventer elles-mêmes, et d'arriver à la perfection ».

Nous trouvons des idées analogues chez Fontenelle, que Dubos cite (1) ; et à l'époque de Fontenelle, pour ne pas remonter jusqu'à Hippocrate ou Lucrèce (2), Fénelon avait exprimé les mêmes idées avant Dubos et, après lui, Montesquieu les a reprises et élargies.

Le mérite de Dubos reste pourtant immense. Il a su appliquer ces idées avec profondeur, à l'œuvre d'art et au génie créateur, en les élargissant et en les appuyant sur un nombre très considérable de faits indiscutables — se laissant toujours guider par des principes réellement scientifiques.

Dubos a essayé de déterminer les causes extérieures qui influent sur l'évolution du génie — mais il a respecté le génie dans son essence et son individualité spontanée, impénétrable et irréductible — chose que Taine oubliera de faire. En examinant l'œuvre de ce dernier, nous aurons l'occasion de revenir sur ce point et de com-

---

(1) Voici le passage que Dubos cite : « Les différentes idées sont comme des plantes et des fleurs qui ne viennent pas également bien en toutes sortes de climats. Peut-être notre terroir de France n'est-il pas propre pour les raisonnements que font les Egyptiens, non plus que pour leurs palmiers, et sans aller si loin, peut-être que les orangers qui ne viennent pas ici aussi facilement qu'en Italie, marquent-ils qu'on a en Italie un certain tour d'esprit que l'on n'a pas tout à fait semblable en France. Il est toujours sûr que par l'enchaînement et la dépendance réciproque qui est entre toutes les parties du monde matériel, les différences de climat qui se font sentir dans les plantes doivent s'étendre jusques aux cerveaux et y faire quelque effet ». *Loc. cit.*, vol. II, p. 149.

(2) Comme le fait, dans son excellent livre, Braunschvig, d'où nous tirons ces quelques renseignements. Il indique :

Hippocrate, *Des vents, eaux, etc.* Ed. Littré, 1840, t. III, p. 90.

Lucrèce, *De natura rerum*, livre VI, vers 1103-1113.

Jean Bodin, *Les six livres de la République* (1583), p. 663-664.

Corneille, *Cinna* (1640), acte II, scène I.

Boileau, *Art poétique*, ch. III, vers 114.

Malebranche, *Recherche de la vérité* (1674), livre II, 1re partie, chap. III (Ed. Charpentier, 1842, t. II, p. 102).

La Bruyère, *les Caractères*, ch. II, du Cœur.

Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671). 4e Entretien : Le bel esprit (Nouvelle éd., 1748, p. 275-294).

Fontenelle, *Digression sur les anciens et les modernes* (1688). Œuvres, t. II, p. 126. La Haye, 1728.

Fénelon, *Lettre sur les occupations de l'Académie* (1713), ch. IV. Projet de rhétorique.

Pour Fénelon, consulter : Paul Bastier, *Fénelon critique d'art*, 1903, p. 19-21.

parer l'écrivain du commencement du XVIIIe siècle avec celui de la fin du XIXe.

L'abbé Dubos, dans ses *Réflexions critiques*, a été amené tout naturellement à vouloir délimiter le domaine de la peinture et de la poésie. Il y a des sujets propres à la peinture et d'autres plus avantageux pour la poésie.

Pour faire mieux comprendre la différence essentielle qui existe entre ces deux arts, Dubos donne plusieurs exemples que l'on pourrait résumer en disant que le peintre travaille dans *l'espace* et le poète dans *le temps.* Le peintre doit présenter un moment unique d'une action, dans l'espace ; le poète, ayant l'avantage de la succession, peut présenter différentes phases d'une action ou plusieurs actions. « Un poète, écrit Dubos, peut employer plusieurs traits pour exprimer la passion et le sentiment d'un de ses personnages » (1). « Il n'en est pas de même du peintre qui ne peint qu'une seule fois chacun de ces personnages, et qui ne saurait employer qu'un trait pour exprimer une passion sur chacune des parties du visage où cette passion doit être rendue sensible » (2).

Ainsi, la distinction de la poésie et de la peinture, fondée sur le temps et l'espace, est faite en France cinquante ans avant que le *Laocoon* de Lessing soit imprimé en Allemagne. Seulement nous ne devons pas exagérer le mérite de Dubos (3). Tout d'abord, Dubos se place au point de vue technique et donne surtout des conseils de métier, ensuite d'autres, avant notre auteur, avaient fait des constatations souvent analogues.

Inutile de remonter jusqu'à Horace, dont le « *ut pictura poesis* » figure en tête du livre de Dubos (4). Roger de Piles, dans son

(1) *Loc. cit.*, vol. I, p. 89.

(2) *Ibid.*

(3) Braunschvig, dans son livre sur Dubos, nous semble exagérer l'originalité de l'auteur étudié — au moins à propos de cette question.

(4) Braunschvig cite quelques auteurs qui ont développé une idée analogue à celle de Dubos sur la distinction de la poésie et de la peinture. Simonide, rapporté par Plutarque, *De gloria Athenensium*, c. III, p. 346 F. et cité par Cicéron, *ad Herennium*, 4, 28, 39. « La poésie est une peinture parlante, et la peinture une poésie muette ».

Aristote, *Art poétique*, ch. II, chap. VI et chap. XIV.

Cicéron, *Brutus caput*, XVIII.

Quintilien, *De institutione orator*, cap. 13, liv. II.

Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes.*

Fénelon, *Lettre sur les occupations de l'Académie*, ch. V.

Braunschvig, dans cette liste si complète, oublie de citer le passage de Roger de Piles que nous copions ; il oublie aussi un fragment d'une conférence

Cours de peinture, qui est de 1708, et dans le chapitre intitulé : *Où l'on examine si la poésie est préférable à la peinture*, écrivait plusieurs années avant Dubos : « D'ailleurs, la peinture se développe et nous éclaire en se faisant voir tout d'un coup : la poésie ne va à son but et ne produit son effet qu'en faisant succéder une chose à une autre » (1). Et de Piles ajoute : « Je ne veux point ici omettre une chose qui est en faveur de la poésie ; c'est que les épisodes font d'autant plus de plaisir dans la suite d'un poème qu'elles (*sic*) y sont insérées et liées imperceptiblement ; au lieu que la peinture peut bien représenter tous les faits d'une histoire par ordre en multipliant ses tableaux : mais elle n'en peut faire voir ni la cause, ni la liaison » (2).

Dubos, toujours en comparant la poésie et la peinture, pensait que la peinture agit avec plus de force sur l'esprit, parce que, tout d'abord, elle agit par la vue qui est le sens impressionnant le mieux l'âme, et en second lieu parce que la peinture emploie des signes naturels contrairement à la poésie qui n'emploie que des symboles (3).

La manière même dont est posé ce problème d'ordre purement psychologique, devait montrer suffisamment que la question est vide de sens et ne présente aucun intérêt scientifique. Braunschvig, pourtant, dans son étude que nous avons citée, combat avec acharnement l'opinion de Dubos. Même le parallélisme de la poésie et de la peinture, vieux problème posé déjà par Horace et n'ayant jamais donné le moindre résultat réel, nous paraît une question assez creuse et n'ayant qu'un intérêt purement historique. Il n'était pas envisagé de la même façon pendant le xviiie siècle. Nous voyons que le comte Caylus, Voltaire (4), Diderot (5) et Grimm s'en occupent, et même un homme, oublié aujourd'hui, Jacques Bonnet,

---

de Le Brun, antérieure à l'œuvre de Piles — fragment fort significatif et que nous citons plus loin.

(1) *Cours de peinture*, 1708, p. 449.

(2) *Ibid.*

(3) Le passage de Dubos se trouve au premier volume de ses *Réflexions*, p. 392. Le voici : « Je crois que le pouvoir de la peinture est plus grand sur les hommes que celui de la poésie, et j'appuie mon sentiment sur deux raisons. La première est que la peinture agit sur nous par le sens de la vue. La seconde est que la peinture n'emploie pas des signes artificiels ainsi que le fait la poésie, mais bien des signes naturels. C'est avec des signes naturels que la peinture fait ses imitations ».

(4) Articles : Poète, Imagination, des *Questions sur l'Encyclopédie.*

(5) *Lettres sur les sourds et muets*, etc.

en 1723, écrit, faisant suite à son histoire de la danse, tout un *Parallèle de la peinture et de la poésie* (1). Nous ne donnons pas la liste de ceux qui écrivirent sur le même sujet à la même époque, en Angleterre, en Italie et en Allemagne. Lessing est celui qui a le mieux résumé toute cette question, dont il faudrait peut-être voir l'origine dans une discussion académique que dirigeait Le Brun, naturellement, et au cours de laquelle ce chef de la doctrine académique expliqua à ses auditeurs que l'écrivain « représente successivement telle action qui lui plaît », tandis que « le peintre n'ayant qu'un instant dans lequel il doit peindre la chose qu'il veut figurer, pour représenter ce qui s'est passé dans ce moment-là, il est quelquefois nécessaire qu'il peigne ensemble beaucoup d'incidents qui aient précédé afin de faire comprendre le sujet qu'il expose » (2). Et cela se passait plusieurs années avant que le *Cours* de Roger de Piles vit la lumière.

Dans *les Réflexions critiques* de l'abbé Dubos, il y a plusieurs questions de détail, comme celle du parallélisme de la poésie et de la peinture. Nous l'avons dit, ce livre manque d'unité, il ne forme pas un système proprement dit. Il y a cependant une idée essentielle, qu'on retrouve presque partout et qui constitue le *leitmotiv* du livre entier.

L'art, selon Dubos, pour exciter les passions artificielles, doit toucher et plaire. On ne juge donc pas les œuvres d'art par la voie du raisonnement mais par le sentiment. Le critère de l'œuvre d'art est le sentiment — c'est là l'idée la plus profonde du livre de Dubos ; il y revient à plusieurs reprises et longuement ; il l'examine sous tous ses aspects si bien qu'il arrive à se contredire lui-même.

Tout d'abord, si le critère de l'art réside dans le sentiment, l'individu devient le seul juge suprême et compétent de ce qu'il sent. Dubos se rapproche ainsi de l'impressionnisme moderne. « Les raisonnements des autres peuvent bien nous persuader le contraire de ce que nous croyons, mais non pas de ce que nous sentons » (3). A propos d'une rivalité entre peintres, Dubos écrit cette phrase significative : « Mais la question, si Le Brun est préférable au

(1) Bonnet, d'ailleurs, copie le livre de l'abbé Dubos.

(2) Cité par André Fontaine, *les Doctrines d'art en France de Poussin à Diderot*, 1909, p. 77-78.

(3) *Loc. cit.*, vol. I, p. 295.

Titien.... je tiens qu'il est inutile de l'agiter. Jamais les personnes d'un sentiment opposé ne sauraient s'accorder sur cette prééminence dont on juge toujours par rapport à soi-même.... *Le plus grand peintre pour nous, est celui dont les ouvrages nous font le plus de plaisir* » (1).

Ces passages ne laissent aucun doute sur la pensée de Dubos. En voici un autre encore plus significatif : « Puisque le premier but de la poésie et de la peinture est de nous toucher, les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et nous attachent... Or, le sentiment enseigne bien mieux si l'ouvrage touche et s'il fait sur nous l'impression que doit faire un ouvrage, que toutes les dissertations composées par les critiques pour en expliquer le mérite et pour en calculer les perfections et les défauts. La voie de discussion et d'analyse... ne vaut pas celle du sentiment lorsqu'il s'agit de décider cette question » (2). Dubos résume, avec force, sa pensée : L'ouvrage plaît-il ou ne plaît-il pas ? La décision de la question n'est point du ressort du raisonnement (3). « Raisonne-t-on pour savoir si le ragoût est bon ou s'il est mauvais ?... Il en est de même en quelque manière des ouvrages d'esprit et des tableaux faits pour nous plaire en nous touchant » (3). Dubos, pour mieux marquer son idée, appelle le sentiment qui juge des œuvres d'art, un *sixième sens*. Certainement ce n'est qu'une métaphore par analogie et le conseiller Bel qui critiqua Dubos pour ce *deus ex machina* ne montra que son incompréhension complète de la théorie de Dubos ou sa mauvaise foi (4).

(1) *Loc. cit.*, vol. I, p. 486-487.

(2) *Loc. cit.*, vol. II, p. 323-324. Ailleurs il écrit : « Vouloir juger d'un poème par voie de raisonnement, c'est vouloir mesurer un cercle avec une règle. Qu'on prenne donc un compas, qui est l'instrument propre à le mesurer. » (*Loc. cit.*, vol. II, p. 369).

(3) *Loc. cit.*, vol. II, p. 324-325.

(4) Nous pensons que Bel n'a guère compris la théorie de Dubos. Son livre a paru en 1726 et est intitulé : *Dissertation où l'on examine le système de M. l'abbé Dubos touchant la préférence que l'on doit donner au goût sur la discussion, pour en juger des ouvrages d'esprit.* Pour Bel, ce que Dubos appelle sentiment n'est « qu'une discussion prompte ». Il dit : « En effet, ce sentiment n'est que l'impression produite, dans leur esprit, par une comparaison subite et des idées qu'elles reçoivent de l'ouvrage, et de celles qu'elles ont acquises, soit par la réflexion, soit par la lecture, soit par le commerce du monde. Or, c'est là une discussion bien marquée. » (*Loc. cit.*, p. 22-23). Pour Bel, le sentiment étant une « discussion prompte » ou, si l'on veut, un jugement superficiel, il conclut : « qu'une discussion exacte et approfondie » est supérieure

Ce « sixième sens » peut prêter à l'équivoque ; Dubos arrive pourtant à exprimer sa pensée dans une formule admirable : nous jugeons des œuvres d'art en tenant compte de notre *expérience intérieure*. « La réputation d'un poème s'établit par le plaisir qu'il fait à ceux qui le lisent. Elle s'établit par voie de sentiment. Ainsi comme l'opinion que ce poème est un ouvrage excellent, ne saurait prendre racine ni s'étendre qu'à l'aide de la *conviction intérieure* et émanée de la propre *expérience* de ceux qui la reçoivent, on peut alléguer le temps qu'elle a duré pour une preuve qui montre que cette opinion est établie sur la vérité même » (1).

C'est à partir de là que l'on peut observer une contradiction ou, tout au moins, une évolution sensible, dans la pensée de Dubos. D'une part, Dubos déclare que nous jugeons en matière artistique, par voie de sentiment et que le sentiment est chose par excellence personnelle et variant avec les individus (2), mais, d'autre part, il ne peut nier le fait que tous les individus admirent certains chefs-d'œuvre. Or, devant cette difficulté, à l'aide d'un nouveau facteur, le *temps*, et par un tour de passe-passe assez intelligent, Dubos l'impressionniste devient dogmatique.

Tout d'abord, il n'est pas vrai, nous dit-il, que les hommes diffèrent dans leurs jugements fondés sur le sentiment. C'est en jugeant par la raison que l'on n'arrive pas à s'entendre. « Aussi voyons-nous que les hommes qui ne s'accordent pas sur les choses dont la vérité s'examine par voie de raisonnement, sont d'accord sur les choses qui se jugent par voie de sentiment » (3). De plus, si les hommes ne sont pas d'accord tout de suite sur la valeur

à « une discussion subite et momentanée ». Nous croyons que Bel, dans cette critique polie, spirituelle et sérieuse d'ailleurs, n'arrive à montrer que son incompréhension absolue du fait que l'on peut juger par le sentiment.

(1) *Loc. cit.*, vol. II, p. 493.

(2) Voici les passages : « La prédilection qui nous fait donner la préférence à une partie de la peinture sur une autre partie, ne dépend donc point de notre raison, non plus que la prédilection qui nous fait aimer un genre de poésie préférablement aux autres. Cette prédilection dépend de notre goût, et notre goût dépend de notre organisation, de nos inclinations présentes, et de la situation de notre esprit » (*Loc. cit.*, vol. I, p. 489). Ailleurs, il écrit : « Le sentiment dont je parle est dans tous les hommes, mais comme ils n'ont pas tous les oreilles et les yeux également bons, de même ils n'ont pas tous le sentiment également parfait. Les uns l'ont meilleur que les autres, ou bien parce que leurs organes sont naturellement mieux composés, ou bien parce qu'ils l'ont perfectionné par l'usage fréquent qu'ils en ont fait et par l'expérience » (*Loc. cit.*, vol. II, p. 352).

(3) *Loc. cit.*, vol. II, p. 493.

d'une œuvre d'art, le temps nivelle les opinions et les jugements et l'unanimité apparaît un peu plus tard.

D'ailleurs cette unanimité est le meilleur critère de l'excellence de l'œuvre. « Ainsi le poème qui a plu à tous les siècles et à tous les peuples passés, est réellement digne de plaire... » Plus loin, Dubos écrit : « Or, s'il peut y avoir quelque question sur le mérite et sur l'excellence d'un poème, elle doit être décidée par l'impression qu'il a faite sur tous les hommes qui l'ont lu durant vingt siècles » (1).

Au fond, si nous mettons à part ce facteur *temps*, il y a une contradiction chez Dubos, contradiction qui se retrouve aussi dans la réalité. Cette contradiction peut se résumer ainsi : si le sentiment juge en dernier ressort en matière d'art — comme le sentiment est chose par excellence individuelle — les jugements devraient être aussi différents que les individus qui les prononcent et non pas à peu près identiques et universels, comme Dubos le soutient. Mais un fait analogue s'observe dans la réalité. Les jugements — provenant du sentiment ou de la raison, peu importe — diffèrent tout d'abord pour s'unifier, plus ou moins, plus tard.

La contradiction n'en subsiste pas moins dans la théorie de Dubos. Le facteur *temps* n'étant pas suffisant et ne la faisant pas disparaître intégralement, il faudrait élargir le concept sentiment et y admettre des éléments rationnels. Dubos n'en a rien fait ; peut-être ne s'était-il pas même aperçu de cette contradiction. La valeur de ses théories reste pourtant considérable. Certainement, par ce sentiment comportant l'universalité et l'infaillibilité, Dubos est dogmatique en partie — mais il est surtout réactionnaire pour son temps, impressionniste comme nous dirions aujourd'hui, quand il déclare la possibilité de juger en matière d'art par le sentiment.

Or, n'oublions pas à quelle époque Dubos écrivait. N'oublions pas surtout que quelques années avant lui, les « futuristes » de son temps, les *modernes* de la seconde phase de la fameuse « querelle », s'élevaient contre les anciens en se fondant, non pas sur leur sentiment — comme il semblerait logique — mais exclusivement sur la raison.

On juge dogmatiquement et rationnellement les œuvres d'art pendant tout le XVIIIe siècle et à l'époque de Dubos et même après — c'est-à-dire, on les juge à l'aide des règles fixes, immuables et

(1) *Loc. cit.*, vol. II, p. 504.

parfaites, seule sauvegarde du type de la beauté en soi. La raison — dans ce domaine comme partout ailleurs — règne alors souverainement.

Si quelques écrivains, sporadiquement, ont protesté — c'est, à coup sûr, sans insister, et peut-être l'ont-ils fait sans conviction (1). Molière, Racine, Boileau et surtout Saint-Evremond ont dit qu'il faut plaire ; mais, c'est dans des rares passages détachés et sans portée qu'on trouve cette idée. L'abbé Dubos, le premier incontestablement, s'attache à l'idée que le sentiment est le juge suprême en matière artistique ; il en fait le motif directeur et le fondement de son livre. On ne saurait trop apprécier l'originalité de cette idée, la richesse des éléments nouveaux qu'elle renfermait et les conséquences pratiques qui pouvaient en découler. Nous avions vu que Crousaz parlait du sentiment, mais c'est la raison qu'il déifiait ; Dubos ne parle de la raison, dans toutes ses manifestations, en matière de jugement artistique, que pour la combattre ; c'est au sentiment qu'il élève un autel. L'évolution est considérable.

Voici, en somme, le résultat des recherches de l'abbé Dubos sur l'art : 1° Le plaisir que procurent le pathétique et l'art en général, s'explique par les *passions artificielles* qu'ils font naître en nous. Cette théorie est à peu près identique à celle du *jeu*.

2° Le génie artistique, tout en étant dans son essence spontané, peut être déterminé. Les facteurs qui doivent être pris en considération sont : le *milieu* moral ou physique et le *moment*. Il est inutile de rappeler longuement la conformité de cette conception avec celle de Taine.

3° La différence de la peinture et de la poésie doit être fondée sur la distinction de l'*espace*, domaine de la première, et du *temps* qui appartient à la seconde.

4° Le *sentiment* est le seul guide sûr en art.

5° Enfin, des remarques sur le génie aussi bien que de celles sur le sentiment conçu comme critère de l'œuvre d'art, il ressort *l'idée de la relativité de l'art*. Nous avons déjà trouvé cette idée, sous un de ses aspects, timide et craintive, dans le livre de Crousaz ; la beauté résultait des relations déterminées du sujet contemplant et de l'objet contemplé. Chez Dubos, le problème se complique encore

(1) Consulter : Braunschvig, *L'abbé Dubos*, etc. (une liste assez complète) et Krantz, *Essai sur l'esthétique de Descartes*, etc. Le livre de Krantz entier pourrait être rattaché à cette question.

plus. La beauté dépend d'une part de nous qui jugeons, de notre sentiment, mais elle dépend aussi de l'artiste créateur, de son génie.

Telles sont donc les idées maîtresses du remarquable livre de l'abbé Dubos. Il nous paraît, maintenant, inutile de porter un jugement d'ensemble sur cette œuvre géniale. Il suffit de dire que Dubos a été le précurseur de tous ceux qui comptent en matière esthétique : de Schiller et de Spencer, de Lessing et de Taine. Cette simple constatation suffit pour marquer le mérite de l'abbé Dubos en esthétique.

3. — Les contemporains de Dubos, ceux qui achetèrent la première édition des *Réflexions critiques,* admirèrent surtout le livre du Père André, paru en 1741 et intitulé *Essai sur le Beau* (1). En effet, il est de la nature de l'homme de se tromper.

Ce n'est pas pour tirer parti du contraste existant entre ces deux travaux que nous les plaçons l'un à la suite de l'autre, mais parce qu'entre 1719 et 1741 aucune publication concernant l'esthétique n'a vu le jour en France. Et — puisque nous avons parlé de contraste — il faut avouer qu'il est extrême. Celui qui ignore les dates des livres de Dubos et du P. André, serait tenté d'attribuer le second à une époque antérieure de plusieurs siècles. Aucune trace d'esprit scientifique dans l'*Essai* du P. André — l'horreur du « fait » ; un cartésianisme vague appliqué à des questions mal déterminées. L'impression que produit le P. André, quand on le voit se perdre dans des questions qu'il ignore complètement, à l'aide d'une méthode qu'il ne connaît pas davantage, est réellement pénible.

Nous avons dit que le P. André néglige les faits. Lui-même, lorsqu'il s'agit de justifier une division du beau en plusieurs classes — et pendant tout son livre il ne fait que diviser le beau — il écrit cette phrase qui nous fait sourire aujourd'hui : « C'est ce que nous allons tâcher d'éclaircir *non par des exemples,* qui nous mèneraient trop loin, et qui n'en donneraient encore que des idées bien courtes, mais en remontant aux principes généraux de la raison et du bon goût » (2). Fuyant ces idées « bien courtes » que les faits suggèrent, et poursuivant ces « principes généraux », le P. André n'arrive à construire qu'un système creux, vide et entièrement dénué de fondement.

---

(1) Nous employons l'édition de Toulouse, 1838.
(2) *Essai sur le Beau*, p. 63.

Qu'est-ce que le beau, selon le P. André ? Il ne se donne pas la peine de nous le dire, ni au commencement de son *Essai*, ni au milieu, ni à la fin. A deux reprises pourtant, il semble vouloir définir l'insaisissable beauté. En effet, d'une part il écrit : « Je veux dire, pour ne rien supposer que d'indubitable, qu'il y a dans tous les esprits une idée du beau ; que cette idée dit excellence, agrément, perfection ; qu'elle nous représente le beau comme une qualité avantageuse, que nous estimons dans les autres et que nous aimerions dans nous-mêmes » (1). D'autre part, emporté contre ceux qui, en définissant le beau, tiennent compte aussi du sujet contemplant, il laisse entrevoir sa pensée nébuleuse. J'appelle beau, écrit-il, « ce qui a droit de plaire à la raison et à la réflexion par son excellence propre, par sa lumière ou par sa justesse, et si l'on me permet ce terme, par son agrément intrinsèque » (2). Ces définitions, qui, est-il besoin de le dire, ne sont guère satisfaisantes, donnent fort bien une idée générale de l'esprit dans lequel tout l'ouvrage a été écrit.

Le P. André, sous le nom de beau, comprend à peu près tous les éléments de la vie supérieure de l'homme. La morale, la politique, les sciences, enfin tout est envisagé confusément au point de vue de la beauté (3).

Si le P. André ne s'occupe guère d'une chose précise, il sait très habilement la diviser en parties bien déterminées. Il y a un *beau essentiel*, « indépendant de toute institution, même divine » ; un *beau naturel*, « indépendant de l'opinion des hommes » et enfin un *beau d'institution* humaine « et qui est arbitraire jusqu'à un certain point » (4). Cette division, le P. André l'applique aux différents domaines de l'activité supérieure de l'homme ; par exemple, à la morale, qu'il nomme : *le beau dans les mœurs*. Il existe, nous dit-il, un ordre absolu, indépendant de toute institution, même divine ; cet ordre nous dit que Dieu a le rang suprême dans notre amour et attachement, que l'esprit a le premier rang sur le corps et que le corps est soumis à l'esprit (5). Cet ordre est indépendant de Dieu, puisque pour conserver le premier rang à Dieu, il faut

(1) *Loc. cit.*, p. 3-4.
(2) *Loc. cit.*, p. 58.
(3) L'amour de la patrie devient, dans le livre du P. André, *le beau civil et politique*.
(4) *Loc. cit.*, p. 4.
(5) *Loc. cit.*, p. 31.

bien qu'il y ait un ordre qui le lui donne. En cela consiste le beau moral essentiel. Ensuite vient le beau moral naturel, indépendant des hommes seulement. C'est l'ordre de notre sensibilité qui règle nos devoirs envers les autres hommes. Mais les passions sont ennemies de cet ordre naturel. Pour leur opposer une barrière, on a institué l'ordre civil et politique, ou le beau moral d'institution humaine, arbitraire jusqu'à un certain point. Cet exemple, nous pensons, suffit pour montrer quelle application fait le P. André de cette première division.

Le beau, d'autre part, se subdivise en *beau sensible,* que nous apercevons dans les corps, et *beau intelligible,* que nous apercevons dans les esprits. L'un et l'autre, d'ailleurs, ne peuvent être aperçus que par la raison : « le beau sensible, par la raison attentive aux idées qu'elle reçoit des sens ; le beau intelligible, par la raison attentive aux idées de l'esprit » (1).

On a déjà compris par cette phrase que cette distinction en beau sensible et intelligible est tout à fait superficielle et ne correspond pas à une distinction psychologique — puisque c'est toujours la raison qui perçoit ces deux genres de beauté — mais à une distinction extérieure, tout à fait factice et matérielle (2).

Le beau sensible se subdivise à son tour en *beau visible* et *beau acoustique.* En examinant le beau visible, le P. André utilise certaines théories de Newton, qu'il comprend d'ailleurs assez vaguement.

Le beau peut être caractérisé par l'unité. Cette idée d'unité, il essaie de la retrouver partout. Chaque couleur est « d'autant plus belle qu'on y découvre une image plus sensible de l'unité » (3). Et, avec un peu plus de raison, il écrit, à propos des « ouvrages de l'esprit » : « Je dis donc que, pour qu'un ouvrage d'éloquence ou de poésie soit véritablement beau, il ne suffit pas qu'il ait de beaux traits : il faut qu'on y découvre une espèce d'unité, qui en fasse un tout, bien assorti. Unité de rapport entre toutes les parties qui le composent : unité de proportion entre le style et la matière qu'on y traite ; unité de bienséance entre la personne qui parle, les choses qu'elle dit, et le ton qu'elle prend pour les dire » (4).

(1) *Loc. cit.*, p. 4.
(2) Ailleurs, le P. André écrit : « L'amour du beau naît avec la raison, comme le jour avec le soleil ». *Loc. cit.*, p. 220.
(3) *Loc. cit.*, p. 14.
(4) *Loc. cit.*, p. 77.

Que devient le problème de la relativité du phénomène esthétique dans l'*Essai* du P. André? Il est résolu, comme tout le reste, de la façon la plus simple. Les « pyrrhoniens » qui, se fondant sur la diversité des opinions et des goûts, concluent qu'il n'y a point de règles pour juger du beau, ont tort. Ils font dépendre le beau de l'éducation, des préjugés, du caprice et de l'imagination. Ils ont tort aussi de chercher dans la différence de structure des corps la différence des esprits.

La théorie de la réminiscence de Platon, d'après laquelle l'âme aurait contemplé le beau avant de naître, est encore une erreur manifeste — elle est même plus fausse que la théorie des « pyrrhoniens » ; car, après tout, peut-être l'habitude se mêle-t-elle un peu dans nos jugements esthétiques, mais seulement dès qu'il s'agit du beau arbitraire. Mais, la vérité sur cette question, la voici : « de même qu'il y a un certain tempérament du corps qui, selon les lois de la nature, diversifie nos goûts par rapport aux biens du corps, il y a aussi un certain *tempérament de l'âme* qui, selon les vues de la Providence, diversifie nos goûts par rapport aux biens de l'esprit » (1). C'est-à-dire que l'auteur de la nature qui a répandu la variété parmi nos corps, a répandu aussi la variété parmi nos âmes. On ne saurait nier que cette explication soit simple, claire et parfaite! il est à regretter que toute satisfaisante qu'elle semble au point de vue superficiel de l'argumentation scolastique, elle ne puisse être prise en considération sérieuse par un esprit scientifique.

Nous avons déjà dit que c'est la *raison* qui peut percevoir le beau. Le P. André, sur ce point, suit docilement le mouvement rationaliste de la fin du XVIIe siècle et du commencement du XVIIIe. Parlant de la grâce du discours, il écrit que l'imagination est une source d'agrément et que le « cœur » en est une seconde, et même la principale — mais il s'interrompt lui-même : « Ici, Messieurs, il me semble entendre quelques murmures parmi nos philosophes : est-ce donc ainsi que nous abandonnerons les grâces à la conduite de deux aveugles, à l'imagination qui est une folle, et au cœur qui est un imbécile, toujours esclave ou de ses fureurs ou de ses faiblesses » (2) ? Non pas, répond-il, car nous avons déjà fait inter-

(1) *Loc. cit.*, p. 228.
(2) *Loc. cit.*, p. 207-208. Il entend par grâce cette sorte de beauté sensible dont la vue répand dans l'âme une impression de joie et de contentement. *Loc. cit.*, p. 189.

venir un autre facteur, la justesse, qui servira de contrôle à l'imagination et de calmant au cœur.

Au fond, le grand défaut de la théorie esthétique du P. André, c'est qu'elle n'arrive pas à saisir le phénomène esthétique dans ce qu'il a de spécial. C'est là la cause initiale de tous ses autres défauts. Voici un passage où le P. André montre bien son incompréhension totale du fait esthétique : « les images ne sont belles dans les discours qu'autant qu'elles parent la vérité ; les sentiments n'y sont beaux qu'autant qu'ils ont pour objet la vertu. Et si vous y employez les mouvements pathétiques pour nous porter ailleurs qu'à ces deux fins essentielles de l'homme, c'est pour ne rien dire de plus fort, un ornement déplacé, qui ne choque pas moins le bon goût que le bon sens et les bonnes mœurs » (1).

Ainsi, mettant la vertu et la vérité bien plus haut que la beauté, n'arrivant pas à saisir dans la beauté ce qui la constitue telle, on se demande, « pour ne rien dire de plus fort », pourquoi le P. André a intitulé son livre *Essai sur le beau* et non pas *Traité de morale et de logique.* C'est peut-être parce que la logique était faite de main de maître, par Descartes lui-même et que Malebranche avait réalisé la morale ; il ne restait au P. André que le domaine de l'esthétique.

Presqu'un siècle plus tard, un autre penseur, un demi-cartésien beaucoup plus profond que le P. André, reprendra ces trois sujets à la fois, pour en faire un système. Victor Cousin, on l'a déjà soutenu, sera le point culminant du cartésianisme. Et, sans vouloir anticiper, il faut avouer qu'il y a certaines ressemblances plutôt extérieures qu'intérieures entre le jésuite André et le libéral Cousin. Le P. André, comme le fera plus tard Victor Cousin, en exposant ses idées, parle devant un auditoire et dans un but didactique (2) : Il ne cherche qu'à réduire à l'unité la complexité des phénomènes. Tous les deux bâtissent un système et c'est, avant tout, à ce titre qu'il faut envisager le livre du P. André, sans cacher que c'est un système très superficiel, ne tenant presque pas compte des faits et d'une valeur très médiocre (3).

(1) *Loc. cit.*, p. 67.

(2) En 1731, à l'Académie de Caen, le P. André prononça les discours qui, réunis dix ans plus tard, formèrent *l'Essai sur le beau.*

(3) On peut consulter sur le P. André et son système les études suivantes :

Diderot, *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau.* Œuvres complètes. Ed. Assézat et Tourneux, 1875, t. X, p. 17-24.

V. Cousin, *Œuvres philosophiques du P. André*, etc., 1843.

Krantz, *Essai sur l'esthétique de Descartes*, p. 311-340.

Ses contemporains ne jugèrent pas ce livre aussi sévèrement que nous. Diderot, tout en faisant de timides réserves, trouve que le P. André « est celui qui jusqu'à présent a le mieux approfondi cette matière, en a le mieux connu l'étendue et la difficulté, en a posé les principes les plus vrais et les plus solides, et mérite le plus d'être lu ». Diderot d'ailleurs pousse son admiration jusqu'à copier mot à mot, dans ses *Recherches sur le beau*, le résumé de la doctrine de saint Augustin que donne le P. André dans son *Essai sur le beau*, sans indiquer l'emprunt.

Plus de vingt ans après la publication du livre du P. André, Séran de la Tour croit sincèrement illuminer le monde avec son livre intitulé : *l'Art de sentir et de juger en matière de goût* (1) qui n'est qu'une copie de l'*Essai sur le beau.*

Séran de la Tour ne s'occupe pas du beau, mais du goût. Sa méthode est cartésienne : « Il m'a paru, écrit-il, que le moyen le plus sûr pour écarter les nuages sous lequel le goût est caché, était de remonter à ses principes, et d'en faire voir les effets. Après avoir longtemps cherché ces principes, j'ai cru les découvrir. Depuis ce jour de lumière, l'ordre développant mes idées, cet ouvrage s'est formé naturellement » (2).

Il reprend donc la division du beau du P. André. Comme il y a une faculté analogue à chaque espèce de beau, le goût se subdivise, bien entendu, en goût essentiel, naturel et arbitraire. Substituer le mot goût au mot beau, c'est la seule originalité du livre de Séran de la Tour.

Il essaie d'expliquer la diversité des jugements des hommes, en matière artistique ; comme l'explication, si naïve, du P. André, ne lui plaît probablement pas, il propose la suivante : les différents jugements proviennent du fait que les hommes admirent les trois différents genres du beau et non pas le même. Ainsi, Séran de la Tour montre qu'il ne saisit pas la division du P. André car, pour le P. André le beau essentiel — indépendant même de la volonté divine — ne peut pas ne pas être accepté et admiré par tous les hommes puisqu'il fait, pour ainsi dire, partie de leur constitution mentale.

Le reste du livre est trop médiocre pour qu'on s'en occupe. Il suffit de noter, une fois de plus, que le désir d'expliquer la diver-

(1) 2 vol. Paris, 1762.
(2) *Loc. cit.*, p. xxv.

sité des jugements différents et parfois contradictoires en matière artistique et de les réduire à l'unité hantait tous les esprits vers cette époque.

4. — Cette même préoccupation, on la retrouve dans un autre système esthétique, paru quelques années après celui du P. André. Son auteur nous la montre dans une des premières phrases de la préface de son livre : « Imitons les vrais physiciens qui amassent des expériences et fondent ensuite sur elles un système qui les réduit en principes ». Cet amour de l'unité s'étale sur le titre même ; l'ouvrage de l'abbé Batteux, publié en 1746, s'intitule, avec un peu d'ostentation, *les Beaux-Arts réduits à un seul principe*. Batteux, dans la même préface, écrit : « Toutes les règles sont des branches qui tiennent à une même tige. Si on remontait jusqu'à leur source, on y trouverait un principe assez simple, pour être saisi sur-le-champ, et assez étendu pour absorber toutes ces petites règles de détail... »

Cette unité, Batteux la trouve dans la *mimésis* aristotélicienne, un peu corrigée pour les besoins de l'époque. Le génie, dans l'art, doit imiter la nature. Cette imitation ne doit pas être quelconque ; — elle doit être « sage » et « éclairée » ; — c'est, « en un mot, une imitation où on voit la nature, non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, et qu'on peut la concevoir par l'esprit » (1). De cette collaboration de l'esprit et des êtres naturels naît, ce que Batteux nomme la *belle nature* qui, seule, doit être l'objet de l'imitation des beaux-arts. Il nous semblerait aujourd'hui qu'une imitation ainsi entendue est une création par excellence ; cependant il n'est rien de pareil, dans le système de Batteux, qui assigne un rôle presque passif à l'artiste. En effet, le trait saillant de cette thèse est que la belle nature existe déjà dans la nature — il s'agit, tout simplement, de la mettre en relief grâce à un choix judicieux. « La nature a dans ses trésors tous les traits dont les plus belles imitations peuvent être composées : ce sont comme des études dans les tablettes d'un peintre. L'artiste, qui est essentiellement observateur, les reconnaît, les tire de la foule, les assemble » (2).

« Imiter, nous dit Batteux, c'est copier un modèle » (3). Cette

(1) *Loc. cit.*, p. 24.
(2) *Loc. cit.*, p. 33.
(3) *Loc. cit.*, p. 12.

définition montre bien que notre auteur conçoit le travail artistique comme quelque chose de passif ; voici, maintenant, sa conception du *génie,* où l'on ne trouve pas la moindre trace de l'effort créateur : « Le génie doit donc avoir un appui pour s'élever et se soutenir, et cet appui est la nature. Il ne peut la créer, il ne doit point la détruire ; il ne peut donc que la suivre et l'imiter, et, par conséquent, tout ce qu'il produit ne peut être qu'imitation » (1).

Le Brun enseignait à l'Académie — et au fond c'était là la doctrine académique qui avait triomphé pendant le XVIIe siècle — que l'artiste doit corriger la nature à l'aide de « l'antique ». Batteux se rapproche beaucoup de cette doctrine déjà vieillie et abandonnée dans les ateliers des artistes contemporains (2).

Il essaie, c'est vrai, à plusieurs reprises, d'expliquer son concept de la belle nature (3). Parlant des lois du goût, il le définit : « la belle nature est, selon le goût, celle qui a : 1° le plus de rapport

---

(1) *Loc. cit.*, p. 11-12.

(2) A. Fontaine, *Les Doctrines d'art en France*, p. 203 et suiv.

(3) Ce concept se rattache sans aucun doute à l'académisme de Le Brun. On le trouve dans le *Traité de peinture* d'un auteur très médiocre, Nicolas Catherinot, paru en 1687, à Bourges, et soutenant les idées académiques de Le Brun, et dans le *Cours de peinture* de Roger de Piles, paru à Paris en 1708, qui, tout en étant libéral, se rapproche de Le Brun. Nous avons rencontré le même concept, chez Fénelon, dans la *Lettre sur les occupations de l'Académie* (1716) : « Le vrai moyen de les [les anciens] vaincre est de profiter de tout ce qu'ils ont d'exquis, et de tâcher de suivre encore plus qu'eux leurs idées sur *l'imitation de la belle nature* » ; dans l'*Essai sur le goût* de Montesquieu, dans les *Eléments de littérature* de Marmontel, dans le *Discours sur le caractère des différents siècles* de Vauvenargues et dans le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot. — Diderot, dans les *Recherches philosophiques sur le beau* (1751), explique, autrement que l'abbé Batteux, le concept de la belle nature. « Qu'est ce donc qu'on entend quand on dit à un artiste : « Imitez la belle nature » ? Ou l'on ne sait ce qu'on commande, ou on lui dit : « Si vous aviez à peindre une fleur, et qu'il vous soit d'ailleurs indifférent laquelle peindre, prenez la plus belle d'entre les fleurs ; si vous avez à peindre une plante... prenez la plus belle d'entre les plantes ; si vous avez à peindre un objet de la nature, et qu'il vous soit indifférent, lequel choisir, prenez le plus beau. » Entre cette explication de Diderot et celle de l'abbé Batteux, il y a une différence appréciable Diderot : semble être plus réaliste que l'abbé. Consulter un autre passage de Diderot dans l'*Essai sur la peinture* (1765, publié en 1795). Ed. Assézat et Tourneux, vol. 10, p. 495. Et dans la *Lettre dédicatoire à Grimm* du *Salon* de 1767 (vol. XI, p. 8-9), nous en détachons cet extrait : « Cependant on n'en parle pas moins... de l'imitation de la belle nature ; et ces gens qui parlent sans cesse de l'imitation de la belle nature, croient de bonne foi qu'il y a une belle nature, subsistante, qu'elle est, qu'on la voit quand on veut, et qu'il n'y a qu'à la copier. Si vous leur disiez que c'est un être tout à fait idéal, ils ouvriraient des grands yeux, ou ils vous riraient au nez. » Condillac, dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746, seconde partie, sect. première, chap. VIII, § 78), fait observer le côté relatif du

avec notre propre perfection, notre avantage, notre intérêt ; 2° celle qui est en même temps la plus parfaite en soi » (1).

Mais ces explications sont toutes insuffisantes, non seulement pour nous, mais même pour ses contemporains. Diderot se chargera de le lui dire (2). « Ne manquez pas non plus — écrira-t-il, s'adressant à Batteux — de mettre à la tête de cet ouvrage un chapitre sur ce que c'est que la belle nature » (3). On sait, d'ailleurs, que Diderot qualifiait l'œuvre de l'abbé Batteux d'*acéphale*, parce que l'abbé, après avoir réduit le grand principe de tous les beaux-arts à l'imitation de la belle nature, avait, tout bonnement, négligé d'indiquer clairement ce qu'il entend par ce concept.

Mais si l'artiste doit imiter la belle nature, Batteux ne va-t-il pas se trouver en présence d'un problème assez grave : en effet, ne voyons-nous pas que l'art imite, dans certains cas, les choses laides ou déplaisantes sans sortir de son rôle ? Comment résoudre cette difficulté ? Cette apparente contradiction ne décourage guère Batteux qui échafaude une ingénieuse théorie ayant beaucoup de ressemblance avec celle des passions artificielles de l'abbé Dubos.

D'une part, on ne peut jamais confondre l'imitation du réel que l'art nous offre avec la réalité même ; d'autre part, si la réalité parfois n'est guère agréable, son imitation, perdant les caractères du réel, cesse d'être désagréable, par ce fait même. « Nous avons dit, écrit-il, que la vérité l'emportait toujours sur l'imitation. Par conséquent, quelque soigneusement que soit imitée la nature, l'art s'échappe toujours et avertit le cœur que ce qu'on lui présente n'est qu'un fantôme, qu'une apparence, et qu'ainsi il ne peut lui apporter rien de réel. C'est ce qui revêt d'agrément dans les arts les objets qui étaient désagréables dans la nature. Dans la nature, ils nous faisaient craindre notre destruction, ils nous causaient une

---

concept de la belle nature. « On parle beaucoup de la belle nature ; il n'y a pas même de peuple poli qui ne se pique de l'imiter ; mais chacun croit en trouver le modèle dans sa manière de sentir. Qu'on ne s'étonne pas si on a tant de peine à la reconnaître, elle change trop souvent de visage, ou du moins elle prend trop l'air de chaque pays. »

(1) *Loc. cit.*, p. 79.

(2) *Lettre sur les Sourds et Muets, etc.* Diderot y critique le livre de Batteux.

(3) *Ibid.* Et dans les *Recherches sur l'origine et la nature du beau*, Diderot écrit : « M. l'abbé Batteux rappelle tous les principes des beaux-arts à l'imitation de la belle nature : mais il ne nous apprend point ce que c'est que la belle nature » (Ed. Assézat et Tourneux, t. X, p. 17).

émotion accompagnée de la vue d'un danger réel, et comme l'émotion nous plaît par elle-même, et que la réalité du danger nous déplaît, il s'agissait de séparer ces deux parties de la même impression. C'est à quoi l'art a réussi : en nous présentant l'objet qui nous effraie, et en se laissant voir en même temps lui-même, pour nous rassurer et nous donner par ce moyen le plaisir de l'émotion, sans aucun mélange désagréable » (1).

L'imitation que l'art nous présente doit produire en nous une impression analogue à celle du modèle, mais cette imitation diffère et doit différer de l'objet réel imité. Bref, l'art est un *mensonge* qui a tous les traits de la vérité. « ... Les arts, écrit-il, ne font que des imitations, des ressemblances qui ne sont point la nature, mais qui paraissent l'être, et ainsi la matière des beaux-arts n'est point le vrai, mais seulement le vraisemblable » (2). Plus loin, Batteux insiste sur cette même caractéristique de l'art : « ... la poésie ne subsiste que par l'imitation. Il en est de même de la peinture, de la danse, de la musique : rien n'est réel dans leurs ouvrages, tout y est imaginé, peint, copié, artificiel. C'est ce qui fait leur caractère essentiel par opposition à la nature » (3).

Le mensonge de l'art a pour but le *plaisir*. L'art doit plaire, remuer, toucher. Et, pour arriver à ce but, l'art doit nous présenter des sujets intéressants, élevés et, autant que possible, peu communs ; il doit renfermer la variété dans l'unité ; il doit réaliser la symétrie et la proportion. En plus, l'imitation de la belle nature doit être parfaite et présenter deux qualités indispensables : l'exactitude et la liberté (4).

Si, d'une part, l'art a pour but le plaisir, d'autre part il vise vers l'utile ; Batteux n'oublie pas l'*utile dulci* d'Horace. A propos de la poésie, il écrit : « Le but de la poésie est de plaire et de plaire en remuant les passions. Mais pour nous donner un plaisir parfait et solide, elle n'a jamais dû remuer que celles qu'il nous est important d'avoir vives, et non celles qui sont ennemies de la sagesse » (5). L'artiste doit unir la morale à l'art, pour la perfection de son œuvre. « ... La belle nature telle qu'elle doit être présentée dans les arts, renferme toutes les qualités du beau et du bon. Elle doit

(1) *Loc. cit.*, p. 94.
(2) *Loc. cit.*, p. 14.
(3) *Loc. cit.*, p. 22.
(4) *Loc. cit.*, p. 89.
(5) *Loc. cit.*, p. 150.

nous flatter du côté de l'esprit, en nous offrant des objets parfaits en eux-mêmes, qui étendent et perfectionnent nos idées ; c'est le beau. Elle doit flatter notre cœur en nous montrant dans ces mêmes objets des intérêts qui nous soient chers, qui tiennent à la conservation ou à la perfection de notre être, qui nous fassent sentir agréablement notre propre existence : et c'est le bon, qui, se réunissant avec le beau dans un même objet présenté, lui donne toutes les qualités dont il a besoin pour exercer et perfectionner à la fois notre esprit » (1).

Enfin, l'abbé Batteux ne pouvait éviter de se poser la question qui tourmentait tous les esthéticiens de l'époque. Comment expliquer la diversité des jugements en matière artistique ? La nature, se disait Batteux, est le seul objet du goût — donc il y a un seul goût, celui qui approuve la belle nature. D'où vient la grande diversité des goûts ? Il essaie de l'expliquer par la grande richesse de la nature et, d'autre part, par les bornes du cœur et de l'esprit humain.

Telles sont, en résumé, les idées directrices du livre de l'abbé Batteux, qui nous apparaît aujourd'hui comme un sérieux effort pour unifier les beaux-arts — pour trouver leur point de contact et leur unité secrète.

Le P. André, se fondant sur une psychologie — déduite non pas de l'observation patiente mais de la logique — psychologie peu solide, avait essayé de classer et d'unifier les arts en se plaçant à un point de vue, pour ainsi dire, intérieur. L'abbé Batteux, au contraire, réduisant les beaux arts au seul principe de l'imitation, se place à un point de vue extérieur et presque matériel. Y a-t-il progrès ou recul dans cette nouvelle théorie ? La doctrine de l'abbé Batteux est-elle plus féconde que celle du P. André ?

Au point de vue artistique, nous l'avons déjà dit, Batteux n'a exercé aucune influence, car il était déjà en retard, même sur ses contemporains. Mais, au point de vue philosophique et psychologique, sa théorie présente-t-elle quelque valeur ? Batteux n'est pas psychologue ni philosophe ; il examine les questions d'une manière un peu terre à terre, comme le faisait l'abbé Dubos. C'est là le seul mérite de son livre.

Le P. André s'élève jusqu'à des régions nébuleuses pour ne rien

(1) *Loc. cit.*, p. 88.

dire, en somme — Batteux, s'il dit peu de chose, a au moins l'avantage de conserver quelques points d'appui solides.

Pour l'histoire de l'esthétique, son livre est intéressant parce qu'il indique nettement le besoin qu'on ressentait à son époque d'unifier les arts, de produire un système satisfaisant. C'est plutôt comme effort que comme résultat que ce livre doit être considéré. Nous nous trouvons encore à l'époque où l'on se cherche, où l'on tâtonne et où facilement on fait fausse route.

D'ailleurs peu à peu cette ardeur à produire un système esthétique se refroidira. L'influence de Descartes se fera de moins en moins sentir vers le milieu du siècle ; d'autre part, l'esprit philosophique à tendances scientifiques qui se développera, aspirera à la connaissance du détail plutôt qu'à des hypothèses d'ensemble.

Les problèmes que les systèmes de Crousaz, de l'abbé Dubos, du P. André et de l'abbé Batteux avaient soulevés, seront repris, au commencement du XIXe siècle, par Quatremère de Quincy, Victor Cousin et Théodore Jouffroy, avec des éléments nouveaux venus d'Angleterre ou d'Allemagne.



CHAPITRE II

Les écrits secondaires. — Mission morale et sociale de l'art.

1. Voltaire. — 2. Condillac. — 3. Montesquieu. — 4. Diderot. — 5. Mission morale de l'art. — 6. J.-J. Rousseau. — 7. Estève, d'Alembert. — 8. Poinsinet de Sivry. — 9. Marmontel, de Chastellux.

Nous ne trouvons plus d'autres systèmes, proprement dits, dans le XVIIIe siècle, mais nous rencontrons des travaux esthétiques très intéressants. Les remarques de Voltaire, les paradoxes de Rousseau, un petit essai de Montesquieu, mais surtout les études de Condillac et de Diderot seront du plus haut intérêt pour nous.

1. — Il existe dans les œuvres de Voltaire une grande quantité de doctrines artistiques ou de réflexions éparses sur l'art — on n'y trouve pas trace d'un système esthétique et les pensées esthétiques, proprement dites, y sont fort rares. On peut cependant en relever quelques-unes.

En général, Voltaire pense que le but de l'art est notre plaisir (1) et que le beau est caractérisé par le plaisir qu'il procure et par l'admiration (2). « J'assistais un jour, écrit-il dans le *Dictionnaire philosophique,* à une tragédie auprès d'un philosophe. « Que cela est beau ! dit-il. — Que trouvez-vous là de beau ? lui dis-je. — C'est, dit-il, que l'auteur a atteint son but ». Le lendemain, il prit une médecine qui lui fit du bien. « Elle a atteint son but, lui dis-je ; voilà une belle médecine ! » Il comprit qu'on ne peut dire qu'une médecine est belle, et que pour donner à quelque chose le nom de

---

(1) *Dictionnaire philosophique. Œuvres complètes* de Voltaire. Ed. de 1877. Garnier frères. Vol. XIX, p. 592 (Art. : littérature) et vol. XX, p. 230 (Art. : Poètes).

(2) *Loc. cit.*, vol. XVII, p. 374 (Art. : Aristote) et vol. XVII, p. 557 (Art. : Beau).

beauté, il faut qu'elle vous cause de l'admiration et du plaisir » (1). Voltaire, cependant, n'approfondit guère ces idées. Il s'arrête un peu plus sur ce que nous avons déjà appelé la relativité du beau. Certainement, il ne serait pas partisan du beau absolu, éternel et immuable; déjà, dans son *Essai sur la poésie épique* (1728), il mettait en évidence l'évolution du beau : « ... presque tous les ouvrages des hommes changent, écrivait-il, ainsi que l'imagination qui les produit. Les coutumes, les langues, le goût des peuples les plus voisins diffèrent : que dis-je, la même nation n'est plus reconnaissable au bout de trois ou quatre siècles. Dans les arts qui dépendent purement de l'imagination, il y a autant de révolutions que dans les Etats; ils changent en mille manières, tandis qu'on recherche à les fixer » (2).

Mais, c'est dans un article sur le *Beau* du *Dictionnaire philosophique*, qu'il a le mieux marqué la relativité du beau et du jugement artistique. Le passage n'est que trop connu, mais il se rapporte si directement à notre sujet que nous ne pouvons pas nous dispenser de le citer : « Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le *to Kalon ?* Il vous répondra que c'est sa crapaude avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun. Interrogez un nègre de la Guinée; le beau est pour lui une peau noire, huileuse, des yeux enfoncés, un nez épaté. Interrogez le diable; il vous dira que le beau est une paire de cornes, quatre griffes et une queue. Consultez enfin les philosophes ; ils vous répondront par du galimatias ; il leur faut quelque chose de conforme à l'archétype du beau en essence, au *to Kalon* ».

C'est une réaction brutale et, peut-être, peu philosophique, contre les théories transcendantes — le galimatias des philosophes. Malheureusement, Voltaire n'approfondit pas assez la question : ayant à peine esquissé cette thèse, il l'abandonne pour s'occuper des théories artistiques. Les problèmes de l'esthétique ne l'intéressent guère.

2. — Condillac ne s'est pas occupé non plus d'esthétique proprement dite; pourtant, dans son *Essai sur l'origine des connais-*

---

(1) Article sur le *Beau*.
(2) *Œuvres complètes*, vol. VIII, p. 307.

sances humaines, paru en 1746, nous trouvons des théories d'une importance capitale.

Etienne Bonnot de Condillac, abbé de Mureaux, s'est proposé, dans ce livre, de ramener l'entendement humain à un seul principe. Les matériaux de toutes nos connaissances, nous dit Condillac influencé par Locke, nous viennent des sens et sont élaborés par les opérations de l'âme. Mais comment expliquer l'infinie variété des faits que la richesse de notre âme nous présente ? « On voit, écrit Condillac, que mon dessein est de rappeler à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain, et que ce principe ne sera ni une proposition vague, ni une maxime abstraite, ni une supposition gratuite, mais une expérience constante » (1). Ce principe — qu'il désire autant que possible positif, expérimental — *est la liaison des idées, soit avec les signes, soit entre elles.*

Condillac, très longuement, essaie de démontrer le rôle que joue le signe dans notre vie psychique et l'importance énorme de ce rôle. « Il est certain que nous réfléchissons souvent sur nos perceptions sans nous rappeler autre chose que leurs noms, ou les circonstances où nous les avons éprouvées. Ce n'est que par la liaison qu'elles ont avec ces signes que l'imagination peut les réveiller à notre gré » (2).

Dans un autre passage, concernant l'utilité des signes, Condillac écrit : « Qu'on oublie pour un moment tous ces signes, et qu'on essaie d'en rappeler les idées, on verra que les mots, ou d'autres signes équivalents, sont d'une si grande nécessité, qu'ils tiennent, pour ainsi dire, dans notre esprit la place que les sujets occupent au dehors » (3).

Une fois l'importance du langage et des autres signes expressifs démontrée, Condillac essaie de retracer la naissance de ces signes. C'est la partie de son œuvre qui intéresse l'esthétique. A partir d'ici, l'idée qui prédomine est celle de l'*expression*.

Le besoin de s'exprimer pousse les hommes à perfectionner le langage. Au début, ce langage consistait dans l'imitation de l'acte entier. Pour se faire comprendre on imitait donc intégralement ce dont on voulait communiquer l'idée. C'est ce que Condillac appelle *le langage d'action*. Longtemps après apparut timidement le lan-

(1) *Essai sur l'origine des connaissances humaines*. Ed. de 1798, t. I, p. 9.
(2) *Loc. cit.*, t. I, p. 179.
(3) *Loc. cit.*, t. I, p. 181.

gage des sons articulés. « Il parut alors aussi commode que le langage d'action : on se servit également de l'un et de l'autre ; enfin, l'usage des sons articulés devint si facile, qu'il prévalut » (1).

Des sons articulés combinés avec des actes et des gestes, est sortie la danse. La danse primitive avait pour but « de concourir à communiquer les pensées des hommes » (2). Condillac l'appelle : *danse des gestes*. Plus tard et en se perfectionnant elle devint la danse des pas : « on s'en servit pour exprimer certaines situations de l'âme et particulièrement la joie : on l'employa dans les occasions de réjouissance, et son principal objet fut le plaisir » (3).

D'autre part, de la prosodie de la langue, Condillac fait sortir la musique et l'art dramatique. Il définit d'ailleurs la prosodie la plus parfaite « celle qui, par son harmonie, est la plus propre à exprimer toutes sortes de caractères » (4).

C'est dans la construction intime des langues primitives que Condillac cherche l'origine de la poésie. Le passage suivant met bien en évidence la pensée intégrale de Condillac. « Si dans l'origine des langues, écrit-il, la prosodie approcha du chant, le style, afin de copier les images sensibles du langage d'action, adopta toutes sortes de figures et de métaphores, et fut une vraie peinture. Par exemple dans le langage d'action, pour donner à quelqu'un l'idée d'un homme effrayé, on n'avait d'autre moyen que d'imiter les cris et les mouvements de la frayeur. Quand on voulut communiquer cette idée par la voie des sons articulés, on se servit donc de toutes les expressions qui la présentaient dans le même détail. Un seul mot qui ne peint rien, eût été trop faible pour succéder immédiatement au langage d'action...., on accumulait les expressions les unes sur les autres..., on ne faisait deviner une pensée qu'à force de répéter les idées qui lui ressemblaient davantage. Voilà l'origine du pléonasme... Le style, dans son origine, a été poétique, puisqu'il a commencé par peindre les idées avec les images les plus sensibles, et qu'il était d'ailleurs extrêmement mesuré ; mais les langues, devenant plus abondantes, le langage d'action s'abolit peu à peu, la voix se varia moins, le goût pour les figures et les métaphores... diminua insensiblement, et le style se rappro-

(1) *Loc. cit.*, t. I, p. 266.
(2) *Loc. cit.*, t. I, p. 271.
(3) *Ibid.*
(4) *Loc. cit.*, t. I, p. 342.

cha de notre prose. Cependant les auteurs adoptèrent le langage ancien comme plus vif et plus propre à se graver dans la mémoire : unique moyen de faire passer pour lors leurs ouvrages à la postérité » (1).

Ainsi la danse, la musique et la poésie ont une origine commune dans le langage primitif (2) et leur premier but est tout utilitaire. « La poésie et la musique ne furent donc cultivées que pour faire connaître la religion, les lois, et pour conserver le souvenir des grands hommes et des services qu'ils avaient rendus à la société »(3). A la découverte de l'écriture, la poésie et la musique « commencèrent à changer d'objet ; elles se partagèrent entre l'utile et l'agréable, et enfin se bornèrent aux choses de pur agrément » (4) ; en se perfectionnant, elles formèrent deux arts tout à fait différents. D'autre part, le style poétique et le langage ordinaire, en se séparant de plus en plus, donnèrent naissance à un troisième art intermédiaire, l'art oratoire.

Condillac fait sortir la peinture de l'écriture. « Les hommes en état de se communiquer leurs pensées par des sons, sentirent la nécessité d'imaginer des nouveaux signes propres à les perpétuer et à les faire connaître à des personnes absentes. Alors l'imagination ne leur représenta que les mêmes images qu'ils avaient déjà exprimées par des actions et par des mots, et qui avaient, dès les commencements, rendu le langage figuré et métaphorique. Le moyen le plus naturel fut donc de dessiner les images des choses. Pour exprimer l'idée d'un homme ou d'un cheval, on représenta la forme de l'un ou de l'autre, et le premier essai d'écriture ne fut qu'une simple peinture. C'est vraisemblablement à la nécessité de tracer ainsi nos pensées que la peinture doit son origine, et cette nécessité a sans doute concouru à conserver le langage d'action, comme celui qui pouvait se peindre le plus aisément » (5). Malheureusement, Condillac ne s'arrête pas suffisamment à cette idée.

La théorie de Condillac sur l'origine des arts apparaît très limpide. Une seule idée fondamentale dirige ses explications : les arts et l'écriture ont la même origine que le langage et sont l'épanouissement suprême de la nécessité d'expression que ressent l'homme.

---

(1) *Loc. cit.*, t. I, p. 347-349.
(2) Pour cette raison, le mot grec *mousiké* comprend tous les arts à la fois.
(3) *Loc. cit.*, t. I, p. 352.
(4) *Loc. cit.*, t. I, p. 355.
(5) *Loc. cit.*, t. I, p. 416-417.

Le besoin de s'exprimer voilà la matrice commune des signes, des langues et des arts. Cette théorie de Condillac est faite pour plaire à notre époque et pour flatter notre façon de penser moderne. Elle a des défauts, mais elle a de grands mérites.

Condillac a horreur des propositions vagues, des maximes abstraites et de toutes les explications purement métaphysiques. Il recherche surtout une hypothèse fondée sur « une expérience constante ». Pour dire la vérité, ses explications, qui sont infiniment plus sérieuses et positives que celle du Père André, par exemple, ne sont guère élevées sur des expériences constantes et, plus d'une fois, elles sont complètement gratuites ; en plus, Condillac n'approfondit pas suffisamment la plupart de ses théories que nous venons d'exposer. Mais sa pensée présente un grand intérêt, car elle nous offre une hypothèse psychologique pour l'explication de la genèse des arts — or, c'est là une nouveauté d'une importance considérable.

Au surplus, Condillac ne voit pas dans l'art un épiphénomène à côté de notre vie sérieuse, quelque chose qui se surajoute, tout en restant indépendant, à notre activité quotidienne — le champignon rare qui vit aux pieds du chêne ; pour lui, l'art pousse des racines profondes, des racines vitales, avec le langage, dans le besoin le plus fondamental de notre vie — le besoin de s'exprimer. L'art se confond ainsi, avec la vie même de l'homme dans ce qu'elle a de supérieur.

Certainement, nous l'avons dit, les théories de Condillac sur la genèse des arts, sont loin d'être suffisantes ; mais au moins elles ont le mérite de poser le problème de l'origine de l'art à l'endroit où il doit être posé : à la source même de la vie supérieure de l'homme.

Enfin et surtout, Condillac a vu clairement que l'art, depuis l'époque où on le trouvait tout entier dans « le langage d'action », a évolué, qu'il n'est plus le même, qu'il s'est ramifié, qu'il a perdu les premiers buts et qu'il en a d'autres. Condillac, mieux que personne de son époque, a senti cette idée qui joue un si grand rôle aujourd'hui dans notre mentalité — l'idée de l'*évolution*. Il faut lui en savoir gré.

L'*expression* est le leitmotif du livre de Condillac. Or, cette idée est assez riche pour que des théoriciens modernes l'exploitent encore. M. B. Croce, par exemple, fonde toute son esthétique sur l'expression. On comprend très bien qu'il y a des différences entre

l'expression de Condillac et le même concept chez le théoricien du xx[e] siècle — mais ce qu'on ne comprend pas, c'est pourquoi M. Croce ne cite même pas dans son arbre généalogique ce parent pauvre d'il y a presque deux siècles ; pourquoi l'exclut il même de son histoire de l'esthétique ?

Pour nous, la théorie de Condillac reste une des plus importantes du xviii[e] siècle ; ses hypothèses ont le mérite d'être fondées sur la psychologie, de nous présenter l'art comme un élément de notre vie supérieure, de lui donner comme origine la satisfaction d'un besoin vital : le besoin de s'exprimer et de le concevoir comme évoluant sans cesse.

3. — Si Condillac semblait donner l'agrément pour but aux arts, après un certain stade de leur évolution, Montesquieu (1), qui s'occupa de la même question quelque temps après Condillac, voyait aussi dans le plaisir le but de l'art, seulement il y ajoutait une nuance importante et surtout neuve pour son époque : *le désintéressement.* Il écrivait : « ... lorsque nous trouvons du plaisir à voir une chose avec une utilité pour nous, nous disons qu'elle est bonne ; lorsque nous trouvons du plaisir à la voir, sans que nous y démêlions une utilité présente, nous l'appelons belle » (2). C'est là, peut-être, l'idée la plus originale de cet article dont il ne faut pas exagérer l'importance.

Comme Crousaz et plus que lui, Montesquieu pense que l'apport personnel de celui qui contemple le beau est ce qui produit la beauté même. « Les sources du beau, du bon, de l'agréable, etc., sont donc dans nous-mêmes, et en chercher les raisons, c'est chercher les causes du plaisir de notre âme » (3). Et Montesquieu cite, parmi ses causes du plaisir, la curiosité, l'ordre, la variété, les

(1) Montesquieu, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art. Œuvres complètes*, Ed. de 1879, chez Garnier frères, vol. VII, p. 113-147. Ces réflexions furent publiées pour la première fois dans le VII[e] volume de l'*Encyclopédie*, où elles formaient une des sections de l'article *Goût* (1757). Elles ont été écrites vers 1748. Le fils de Montesquieu, dans les *Œuvres posthumes* de 1783, en publia une édition augmentée. Les *Archives littéraires*, t. II, p. 301 (1804) contiennent trois chapitres nouveaux donnés par Walckenaer.

(2) *Loc. cit.*, p. 115. Dans le livre de Shaftesbury, intitulé : *Essai sur le mérite et la vertu*, traduit en français en 1745 par Diderot, l'auteur essayait d'ériger l'utile, comme unique fondement du beau. Montesquieu réagit, peut-être, contre l'idée de Shaftesbury.

(3) *Loc. cit.*, p. 116.

contrastes, la symétrie, les effets de la surprise. Dans toute cette énumération, il n'y a rien de réellement neuf ni d'original.

Montesquieu essaie de rendre compte du besoin de variété que ressent l'âme à l'aide d'une explication psychophysiologique. Cette tentative est très curieuse. « Si la partie de l'âme qui connaît aime la variété, celle qui sent ne la cherche pas moins : car l'âme ne peut pas soutenir longtemps les mêmes situations, parce qu'elle est liée à un corps qui ne peut les souffrir. Pour que notre âme soit excitée, il faut que les esprits coulent dans les nerfs ; or, il y a là deux choses : une lassitude dans les nerfs, une cessation de la part des esprits qui ne coulent plus, ou qui se dissipent des lieux où ils ont coulé. Ainsi, tout nous fatigue à la longue, et surtout les grands plaisirs ; on les quitte avec la même satisfaction qu'on les a pris, car les fibres qui en ont été les organes ont besoin de repos, il faut en employer d'autres plus propres à nous servir et distribuer pour ainsi dire le travail. Notre âme est lasse de sentir ; mais ne pas sentir, c'est tomber dans un anéantissement qui l'accable. On remédie à tout, en variant ses modifications ; elle sent et elle ne se lasse pas » (1).

L'explication est nulle pour nous aujourd'hui, mais nous y trouvons l'idée qu'on pourrait expliquer des phénomènes si compliqués par des hypothèses psychophysiologiques — et il est curieux de voir cette idée qu'on essaie de réaliser timidement aujourd'hui — germer déjà dans l'esprit de Montesquieu.

D'ailleurs, cette petite ébauche, peu importante, renferme bien les qualités positives et réalistes de l'auteur de l'*Esprit des lois*.

4. — Si ce petit article sur le *Goût* de Montesquieu est peu important, l'article sur le *Beau* écrit par Diderot et publié également dans l'*Encyclopédie* doit nous arrêter plus longuement (2).

C'est la définition du Beau qui préoccupe le plus Diderot. « *Beau* est un terme que nous appliquons à une infinité d'êtres ; mais quelque différence qu'il y ait entre ces êtres, il faut ou que nous fassions une fausse application du terme *beau*, ou qu'il y ait dans tous ces êtres une qualité dont le terme *beau* soit le signe ». Et entre

(1) *Loc. cit.*, p. 127-128.
(2) Le titre exact est : *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, 1751 (Œuvres complètes de Diderot, Ed. Assézat et Tourneux, 1875, chez Garnier frères, Paris, t. X).

les qualités communes à tous les êtres que nous appelons beaux, « laquelle choisirons-nous pour la chose dont le terme *beau* est le signe ? » (1). Evidemment, celle dont la présence les rend tous beaux.

Cette qualité spéciale, qui a la puissance de rendre les objets beaux, est la *notion des rapports*. Diderot formule cette définition du beau : « J'appelle donc beau hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports, et beau par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée ».

Dans le même *Dictionnaire,* au mot « Beauté », il observe : « Terme relatif ; c'est la puissance d'exciter en nous des rapports agréables. J'ai dit agréable pour me conformer à l'acceptation générale et commune du terme beauté, mais je crois que, philosophiquement parlant, tout ce qui peut exciter en nous la perception de rapports est beau ». Dans cette seconde définition, de Diderot également, il manque la distinction que nous trouvons dans la première. En définissant le mot beau, Diderot sépare : 1° tout ce qui contient *en soi* de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports et 2° tout ce qui réveille cette idée de rapports par rapport à moi. C'est-à-dire il distingue un beau *objectif* indépendant du sujet qui le contemple et un beau *subjectif* dépendant, en grande partie, de celui qui contemple. Le premier, il l'appelle *beau réel* et le second *beau aperçu.* Les rapports qu'on trouve dans le beau aperçu, existent encore dans la réalité ; mais pour Diderot il y a un troisième beau, le *beau imaginaire* dont les rapports n'ont pas une existence objective ; nous n'y trouvons que des rapports fictifs que notre imagination y transporte.

Puisque le beau doit réveiller en nous l'idée de rapports, on est amené à croire que pour sentir le beau on doit effectuer un travail de réflexion — ce travail nous l'accomplissons, mais comme nous y sommes accoutumés dès notre enfance, nous y arrivons si aisément que nous avons l'impression que le beau est une affaire de sentiment plutôt que de raison. « J'ose assurer que toutes les fois qu'un principe nous sera connu dès la plus tendre enfance, et que nous en ferons par habitude une application facile et subite aux objets placés hors de nous, nous croirons en juger par sentiment ; mais nous serons contraints d'avouer notre erreur dans toutes les occasions où la complication des rapports et la nouveauté de l'objet

(1) *Loc. cit.*, p. 26.

suspendront l'application du principe : alors le plaisir attendra, pour se faire sentir, que l'entendement ait prononcé que l'objet est beau » (1). Et ce jugement de la raison se fonde sur la valeur des rapports. Mais, au fond, de quel genre sont-ils ces rapports ? Diderot n'est guère embarrassé pour les énumérer. On considère les rapports dans les mœurs, d'où le beau moral — dans les œuvres littéraires, d'où le beau littéraire — dans les œuvres de musique, d'où le beau musical — dans les œuvres de la nature, d'où le beau naturel — dans les ouvrages mécaniques, d'où le beau artificiel — dans les œuvres d'art, d'où le beau d'imitation. On peut juger aussi un objet solitairement et en lui-même — c'est un aspect du beau réel que nous avons cité — ou relativement à d'autres objets, c'est le beau relatif.

En général, quels que soient les rapports, ce sont eux qui constituent le beau. « La perception des rapports est donc le fondement du beau ; c'est donc la perception des rapports qu'on a désignée dans les langues sous une infinité de noms différents, qui tous n'indiquent que différentes sortes de beau » (2). Mais comme on saisit différents rapports, dans un même objet, il en résulte une diversité dans les opinions des hommes.

Diderot énumère quelques facteurs qui causent la diversité dans les jugements : 1° on juge avec plus ou moins d'expérience ; 2° on ne saisit pas tous les rapports ; 3° il y a des rapports qu'on juge plus ou moins essentiels ; 4° l'intérêt, les passions, l'ignorance, les préjugés, les usages, les mœurs, les climats, les coutumes, les gouvernements, les cultes, les événements ont une influence énorme sur les jugements ; 5° on se place, en jugeant, à un point de vue

---

(1) *Loc. cit.*, p. 27-28. Dans l'*Essai sur la peinture*, Diderot revient souvent à cette idée. Il se demande ce qu'est le goût, et répond : « Une facilité acquise par des expériences réitérées, à saisir le vrai ou le bon, avec la circonstance qui le rend beau et d'en être promptement et vivement touché » (*Loc. cit.* Ed. Assézat et Tourneux, vol. X, p. 519). — « Si les expériences qui déterminent le jugement sont présentes à la mémoire, on aura le goût éclairé ; si la mémoire en est passée, et qu'il n'en reste que l'impression, on aura le tact, l'instinct » (*Ibid.*, p. 519). Dans les *Pensées détachées sur la peinture*, etc., nous retrouvons la même idée : « Le sentiment du beau est le résultat d'une longue suite d'observations, et ces observations, quand les a-t-on faites ? En tout temps, à tout instant. Ce sont ces observations qui dispensent de l'analyse. Le goût a prononcé longtemps avant que de connaître le motif de son jugement ; il le cherche quelquefois sans le trouver, et cependant il persiste » (Même édition, vol. XII, p. 76). Diderot pense que la faculté de juger et sentir le beau, naît de l'expérience journalière, inconsciemment ou subconsciemment.

(2) *Loc. cit.*, p. 35.

personnel ; 6° on emploie une langue peu précise ; 7° les jugements varient selon les individus ou l'âge ; 8° on associe des idées désagréables aux belles choses ; 9° on s'appuie pour juger sur des autorités contestables.

Il y a d'autres facteurs encore que Diderot cite et tout en avouant qu' « il n'y a peut-être pas deux hommes sur la terre qui aperçoivent exactement les mêmes rapports dans un même objet, et qui le jugent beau au même degré » (1), il ajoute : « Quoi qu'il en soit de toutes ces causes de diversités dans nos jugements, ce n'est point une raison de penser que le beau réel, celui qui consiste dans la perception des rapports, soit une chimère ; l'application de ce principe peut varier à l'infini, et ses modifications accidentelles occasionner des dissertations et des guerres littéraires : mais le principe n'en est pas moins constant » (2).

La définition du beau, fondée sur la perception de rapports, n'est pas une chimère, elle est encore moins. L'article entier sur le *Beau* de Diderot, n'est pas même un château de cartes comme tant d'autres systèmes que nous avons rencontrés — il n'est rien.

Diderot — et il semble que le souvenir de l'*Hippias* de Platon y soit pour quelque chose — veut englober dans sa définition le beau entier, celui de tous les pays et de tous les temps ; lui-même l'avoue avec une grande candeur : « Mais le principe de la perception des rapports, appliqué à la nature du beau, n'a pas même ici ce désavantage ; et il est si général, qu'il est difficile que quelque chose lui échappe » (3). Et ailleurs : « Placez la beauté dans la perception des rapports, et vous aurez l'histoire de ses progrès depuis la naissance du monde jusqu'à aujourd'hui ; choisissez pour caractère différentiel du beau en général, telle autre qualité qu'il vous plaira, et votre notion se trouvera tout à coup concentrée dans un point de l'espace et du temps » (4). Diderot — et nous critiquons en lui surtout la méthode anti-scientifique que nous retrouverons au XIXe siècle — est comme le pêcheur avide qui voudrait saisir la mer entière dans ses larges filets et n'arriverait même pas à y retenir quelques petits poissons. Diderot, comme Platon, désire avoir la qualité essentielle du beau ; ce qui le constitue tel, toujours et

(1) *Loc. cit.*, p. 41.
(2) *Loc. cit.*, p. 41.
(3) *Loc. cit.*, p. 34.
(4) *Loc. cit.*, p. 35.

partout. Or, pour résoudre une question aussi vaste, un problème aussi indéfini, il faut avoir recours à une solution nécessairement imprécise.

Dire que ce qui constitue le beau, c'est la perception des rapports, c'est ne rien dire, car ce qui constitue le bon ou le vrai, c'est aussi la perception des rapports. Ce qui constitue l'être même, c'est encore la perception des rapports ; nous savons que nous existons et qu'il y a un monde extérieur à nous, par la perception continuelle des rapports.

Dire que le beau consiste dans la perception des rapports, c'est dire une chose vraie, une chose qui est trop simplement vraie pour être digne d'intérêt. De même, si nous demandions à un chimiste qu'est-ce que l'acide sulfurique, et s'il nous répondait uniquement que cet acide est un assemblage d'atomes, il émettrait une affirmation vraie, mais trop générale et dépourvue de tout intérêt. La science ne cherche pas les genres les plus généraux, mais les différences spécifiques. Les genres les plus généraux, comme les raisons premières, n'expliquent rien en voulant expliquer tout et sont inutiles.

Quand on contemple le beau, on perçoit des rapports — mais le fait esthétique ne consiste pas dans l'enregistrement des rapports : *il consiste dans ce qui se produit en nous une fois que certains rapports ont été perçus ou sentis.* Voilà ce qu'il faut essayer d'expliquer.

En disant que le beau doit faire naître en nous l'idée de rapports, Diderot va du particulier au général et d'une inconnue à une inconnue d'un ordre plus vaste, pour ainsi dire.

Cette critique que nous adressons à la définition de Diderot, on peut l'appliquer à plusieurs systèmes de philosophie et surtout de philosophie esthétique. C'est que, malheureusement, le domaine des faits esthétiques semble être le plus propice à l'épanouissement des systèmes vides et stériles.

5. — Une des grandes préoccupations de Diderot, surtout dans ses *Salons*, est de démontrer que l'art a une *mission morale*. Or, à ce point de vue, Diderot suit passivement les idées de son siècle.

Il y a eu, certainement, des théoriciens, pendant le XVIIIe siècle, qui ont défendu l'art qui ne cherche pas à instruire ou à faire de la morale, mais depuis le milieu du siècle surtout, la tendance opposée est prédominante. Pendant la Révolution et longtemps après, nous retrouvons cette même tendance — Mme de Staël et

Kératry, pour ne citer que les plus grands, suivent encore ce même courant qui donne à l'art un but utilitaire et social.

En 1715, l'abbé Terrasson indiquait déjà la tendance que devait suivre son siècle. « Il est certain, écrivait-il, que la morale est l'âme des grands poèmes, et qu'ils ne sont arrivés à leur perfection chez tous les peuples, que quand on a su les amener à peindre, à corriger et à former les mœurs » (1). Et c'est vers la même époque que Le Sage exposait des idées à peu près identiques. « Qui que tu sois, ami lecteur... si tu lis mes aventures sans prendre garde aux instructions morales qu'elles renferment, tu ne tireras aucun fruit de cet ouvrage ; mais si tu lis avec attention, tu y trouveras, suivant le précepte d'Horace, l'utile mêlé avec l'agréable » (2). Le Sage revient à une idée analogue dans la préface de *Guzman d'Alfarache* (1732).

Mme Dacier, dans son *Iliade* (1711) et son *Odyssée* (1716), pense de la même manière que l'abbé Terrasson. « Le poème épique, écrit-elle, est donc un discours en vers, inventé pour former les mœurs par des instructions déguisées sous l'allégorie d'une action générale et des plus grands personnages » (3).

En 1711, elle avait développé déjà, plus longuement, cette même pensée : « Il est certain que la poésie épique est un art qui n'a été inventé que pour l'utilité des hommes... Cette opinion que le plaisir est l'unique but du poème épique n'est pas née de nos jours ; elle est fort ancienne... Je me contenterai de dire que cette erreur est réfutée non seulement par tout ce que les anciens les mieux instruits de la poésie, et surtout de la poésie épique, en ont écrit, mais encore plus par la nature même du poème, qui est une fable générale et universelle, comme les fables d'Esope, et rendue particulière par l'imposition des noms. Peut-on imaginer qu'Esope n'ait cherché qu'à plaire dans ses fables, et que l'instruction n'y soit que comme un assaisonnement pour faire mieux goûter le plaisir ? C'est absolument détruire la nature de la fable qui n'est qu'un discours inventé pour former les mœurs, et pour corriger par des instructions déguisées sous l'allégorie d'une action... La vérité en est le fondement, et c'est le point de morale que le poète veut enseigner. La fiction, qui déguise cette vérité et qui lui donne la

(1) *Dissertation critique sur l'Iliade*, t. I, part. III, sect. I, chap. Ier, art. 3.
(2) *Histoire de Gil Blas de Santillane*, 1715, Gil Blas au lecteur, allégorie.
(3) *L'Odyssée d'Homère traduite en français*. Préface.

forme de fable, c'est le secours qu'il emploie pour plaire et pour faire recevoir plus agréablement l'instruction qui y est cachée. Assurer que le but principal de la poésie épique est de plaire, c'est soutenir que l'architecture n'a pour but que le plaisir, qu'un palais est bâti pour les yeux, sans que le logement et la commodité du maître entre en aucune façon dans les vues de l'architecte » (1).

Au commencement du siècle, à côté de M[me] Dacier qui voit dans la poésie la même utilité que dans l'architecture, il y a ceux qui pensent différemment. Il y a La Motte qui estime que dans l'épopée « il est essentiel de plaire toujours par quelque endroit, soit en attachant l'esprit par l'importance des événements, soit en touchant le cœur par les passions des personnages, soit en amusant simplement par la variété et les grâces du sujet » (2) — l'instruction et la morale sont des choses secondaires dans la poésie. Il y a l'abbé Dubos, dont nous avons exposé ailleurs les théories et qui écrit : « On ne lit pas un poème pour s'instruire, mais pour son plaisir, et on le quitte quand il n'a pas un attrait capable de nous attacher » (3).

Mais à partir de 1730, le nombre de ceux qui veulent un *art moralisateur,* augmente. En 1733, c'est l'abbé Prévost qui écrit dans l'*Avis au lecteur* de *Manon Lescaut :* « Les personnes de bon sens ne regarderont point un ouvrage de cette nature comme un travail inutile. Outre le plaisir d'une lecture agréable, on y trouvera peu d'événements qui ne puissent servir à l'instruction des mœurs; et c'est rendre, à mon avis, un service considérable au public, que de l'instruire en l'amusant ». En 1736, Crébillon fils, dans les *Egarements du cœur et de l'esprit* (Préface), soutient que : « L'homme qui écrit ne peut avoir que deux objets, l'utile et l'amusant », — et il développe ce thème longuement. En 1751, c'est Fréron qui démontre l'utilité morale du genre larmoyant. « A l'égard de l'utilité morale qui en revient pour les mœurs, elle frappe tous les esprits. De pareilles pièces réveillent nécessaire-

(1) *L'Iliade.* Préface (1711).

(2) *L'Iliade, discours sur Homère,* 1717. *Du dessein d'Homère.* Treize ans après, La Motte répétera ces mêmes idées à propos de la tragédie. « Si on concluait de tout ce que je viens de dire que les tragédies ne peuvent donc pas être d'un grand fruit pour les mœurs, la sincérité m'obligerait d'en demeurer d'accord. » *Discours à l'occasion de la tragédie de Romulus,* 1730 (Le passage entier est très intéressant).

(3) *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture,* vol. I, sect. XII.

ment les idées de probité et de vertu que la nature a gravées dans nos cœurs » (1).

Mais c'est surtout Voltaire qui, employant son art comme une machine de guerre contre l'Eglise, prêche dans toutes ses préfaces, dans tous ses discours, dans tous ses écrits, que l'art doit faire aimer la vertu, haïr le vice, inspirer l'horreur du fanatisme, de la persécution et de la rébellion, l'amour du bien public et de la charité universelle, le respect pour les lois, l'obéissance des sujets aux souverains, l'équité et l'indulgence des souverains pour leurs sujets. Voici ce qu'il écrit à son Eminence Monseigneur le cardinal Quirini, à propos de *Sémiramis* : « Enfin, Monseigneur, c'est uniquement parce que cet ouvrage respire la morale la plus pure, et même la plus sévère, que je le présente à Votre Eminence. La véritable tragédie est l'école de la vertu ; et la seule différence qui soit entre le théâtre épuré et les livres de morale, c'est que l'instruction se trouve dans la tragédie toute en action, c'est qu'elle y est intéressante, et qu'elle se montre relevée des charmes d'un art qui ne fut inventé autrefois que pour instruire la terre et pour bénir le ciel, et qui, par cette raison, fut appelé le langage des dieux. »

Diderot répète, avec quelques exclamations, quelques apostrophes et quelques prosopopées en plus, les mêmes idées. Dans l'*Essai sur la peinture* (2), il écrit : « La peinture a cela de commun avec la poésie, et il semble qu'on ne s'en soit pas encore avisé, que toutes deux elles doivent être *bene moratae ;* il faut qu'elles aient des mœurs... Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le projet de tout-honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau » (3). Et il ajoute, en s'adressant directement à l'artiste, dans une phrase pleine d'enthousiasme au goût de son temps : « Venge l'homme de bien des méchants, des dieux et du destin. Préviens, si tu l'oses, les jugements de la postérité ; ou si tu n'en a pas le courage, peins-moi celui qu'elle a porté. Renverse sur les peuples fanatiques l'ignominie dont ils ont prétendu couvrir ceux qui les instruisaient et qui leur disaient la vérité. Etale-moi les scènes sanglantes du fanatisme. Apprends aux souverains et aux peuples ce qu'ils ont à espérer de ces prédica-

(1) *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, t. IV, lettre première.
(2) Pour faire suite au *Salon* de 1765, publié en 1795. Ed. Assézat et Tourneux, v. X, p. 455.
(3) *Loc. cit.*, p. 501-502.

teurs sacrés du mensonge. Pourquoi ne veux-tu pas t'asseoir aussi parmi les précepteurs du genre humain, les consolateurs des maux de la vie, les vengeurs du crime, les rémunérateurs de la vertu ? » (1).

Diderot, d'ailleurs, revient constamment à l'idée d'un art humanitaire, didactique et utile (2), ce qu'on a appelé son « aberration impardonnable » (3). Dans sa *Politique* (4), le « Platon des encyclopédistes » ne conseillait-il pas à Catherine II, d'instituer un art dramatique d'Etat ? « Désigner, lui disait-il, au poète tragique les vertus nationales à prêcher. Désigner au poète comique les ridicules nationaux à peindre ».

Au fond, il ne faut pas condamner Diderot — il n'a fait que suivre le courant de son siècle — et, comme on l'a répété à satiété, au XVIIIe siècle tout le monde était d'accord pour faire de l'art une succursale de la morale. Rousseau et Marmontel, que nous examinerons, pensent-ils différemment ? et est-ce leur faute s'ils sont venus au monde au moment où la plus grande révolution morale, aussi bien que sociale, fermentait dans la société française ; s'ils ont écrit la veille de « ce grand ébranlement des âmes, qu'on nomma la Révolution française ? »

6. — Rousseau aussi, quand il s'occupe de l'art, se place seulement au point de vue moralisateur, mais il faut être juste envers le citoyen de Genève : ses vues sont beaucoup plus profondes que celles de Voltaire même ou de Diderot.

Dans cette histoire des doctrines esthétiques, nous jugeons les œuvres en nous plaçant au point de vue de la science moderne, de la vérité objective qu'elles contiennent, de la méthode objective qu'elles tâchent de mettre en œuvre et en général de l'esprit plus ou moins positif qu'elles manifestent. Et précisément dans les écrits de Rousseau on ne trouve pas trace de ces quelques qualités objectives et scientifiques que nous cherchons partout — nous pensons qu'on peut affirmer, sans risque de se tromper, que dans

(1) *Loc. cit.*, p. 502-503. Dans ses *Pensées détachées sur la peinture* (1798), on trouve cette phrase : « Deux qualités essentielles à l'artiste, la morale et la perspective ».

(2) Consulter : *Salon* de 1767, vol. XI, p. 188 et suiv., et dans les *Pensées détachées*, vol. XII, p. 83 à 86.

(3) Article de Brunet sur Diderot dans l'*Histoire de la langue et de la littérature française*, de Petit de Julleville, t. VI, p. 364.

(4) Maurice Tourneux. *La Politique de Diderot*, feuillets inédits extraits d'un manuscrit de la bibliothèque des czars. Paris, 1883.

tout le XVIIIe siècle il n'y a pas d'esprit plus anti-scientifique que celui de Rousseau. Si la science est par excellence raison — raison froide et objective — celui qui a restauré le sentiment sous toutes ses formes et qui a fondé le culte du sujet est loin de la science.

Ainsi, dans l'œuvre de Rousseau qui nous intéresse, nous trouverons deux facteurs : 1° *les idées* — au fond banales — que Rousseau tient de son époque ; 2° la *personnalité* de Rousseau, s'affirmant, s'imposant et expliquant l'art et le monde entier, d'après cette parcelle minime, mais la seule qui intéressait le philosophe genevois : son *moi*.

Il y a une différence considérable entre les théories de Rousseau et toutes celles que nous avons déjà examinées — et cette différence est la même que celle qui sépare les cas normaux d'un fait anormal ou morbide. Mais cette idée demande des éclaircissements.

Dans les systèmes esthétiques que nous avons examinés, les auteurs tiennent compte d'une réalité extérieure, et essaient autant que possible de faire coïncider leurs théories avec les expériences que la réalité leur impose. Un système où toutes les conclusions coïncideraient avec l'expérience fournie par la réalité, serait un système scientifique — la science même.

Rousseau, lui, ne se préoccupe guère de la réalité extérieure. Ce qu'il cherche par-dessus tout, c'est que la réalité devienne conforme à une image qu'il s'est formée d'elle en lui-même. Et, si en cela consiste le rève de tous les moralistes ou plutôt des réformateurs idéalistes dans quelque domaine que leur activité se porte, le cas de Rousseau nous semble être un cas curieux, anormal et nous dirons presque morbide. En esthétique, peut-être Tolstoï, mais en tout cas le socialiste Proudhon, présentent exactement le même phénomène, et à un degré plus aigu.

Si, à titre hypothétique et pour mieux faire comprendre notre idée, nous acceptons que tout homme se forme, consciemment ou inconsciemment, une philosophie plus ou moins complète (1), et une esthétique, deux facteurs contribuent certainement à la formation de la conception philosophique ou esthétique : 1° ses lectures, et en général les idées et impressions qu'il reçoit du dehors, et 2° sa personnalité qui élabore les matériaux venus du dehors et les groupe, en y ajoutant quelquefois des idées originales, en systèmes.

Or, dans le cas qui nous occupe, nous voyons la personnalité de

(1) W. James développe cette théorie dans le *Pragmatisme*.

Rousseau s'imprimer avec une violence inouïe sur les quelques « motifs » que lui offrait son siècle. C'est pourquoi nous avons appelé ce cas, un cas anormal, et c'est pour cette raison que nous nous arrêtons à une théorie qui n'offrirait par ailleurs aucun autre intérêt à une histoire de l'esthétique se plaçant au point de vue où nous nous plaçons. Nous pensons d'ailleurs que, comme il est démontré, que les cas morbides dans les sciences physiologiques sont plus faciles à étudier que les cas normaux et que leur étude est plus féconde, car ils présentent les caractères normaux à un état exagéré, nous pensons qu'une étude spéciale et approfondie des quelques cas anormaux intéressants que nous trouvons parmi les théoriciens de l'esthétique ne pourrait être que féconde et nous renseignerait, peut-être, sur le mécanisme de l'élaboration des systèmes esthétiques, sur le rôle que joue la personnalité pendant ce travail psychique et sur d'autres points que nous ne pouvons même pas soupçonner *a priori*.

Esquissons, au moins brièvement, ce qui nous semble intéressant dans les théories de Rousseau. Dans le *Discours* de Dijon (1), que trouvons-nous ? Une seule et unique affirmation, répétée à satiété, ne se fondant sur rien d'autre que sur le sentiment de Jean-Jacques : *que les sciences et les arts ont corrompu nos âmes*. La personnalité de Rousseau tient la plus grande place dans le discours — la réalité est complètement déformée sous l'influence de cette personnalité.

Lorsque Rousseau sera attaqué par tout le monde — il sera obligé de préciser sa pensée, de chercher quelques preuves dans la réalité, de mettre un frein à sa personnalité. Et nous voyons ce phénomène se produire dans tous les écrits polémiques qui suivent le *Discours* (2). Son idée initiale, simpliste, s'enrichit ; Rousseau

---

(1) *Discours qui a emporté le prix à l'Académie de Dijon, en l'année 1750, sur cette question proposée par la même Académie : si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs ?*

(2) *Lettre à Grimm* ; *Réponse au Roi de Pologne* ; *Dernière réponse à M. Bordes* ; *Préface de Narcisse* qui est de 1752 et dans laquelle on trouve toutes les idées du *Discours* exposées sans l'enthousiasme initial mais beaucoup plus sérieusement ; voici un passage significatif qui montre l'évolution opérée dans l'esprit de Rousseau : « Et, c'est ainsi que les arts et les sciences, après avoir fait éclore les vices, sont nécessaires pour les empêcher de se tourner en crimes ; elles les couvrent au moins d'un vernis qui ne permet pas au poison de s'exhaler aussi librement : elles détruisent la vertu, mais elles en laissent le simulacre public, qui est toujours une belle chose : elles introduisent à sa place la politesse et les bienséances ; et à la crainte de paraître méchant, elles substituent celle de paraître ridicule. »

cherche dans la réalité des preuves de ce qu'il avance ; une évolution s'opère dans sa thèse qui, en fin de compte, se présente autrement qu'au début.

Au commencement, l'ignorance était l'état béni pour l'homme. Mais, dans la *Dernière réponse à M. Bordes,* voici que Rousseau écrit : « La vertu n'est pas incompatible avec l'ignorance. Elle n'est non plus toujours sa compagne ; car plusieurs peuples très ignorants étaient très vicieux. L'ignorance n'est un obstacle ni au bien ni au mal ; elle est seulement l'état naturel de l'homme ». La réalité — qu'il fut contraint d'examiner pour répondre à ses adversaires — obligea Rousseau à faire quelques concessions (1). Au fond, elles étaient minimes ; lui-même sentait qu'il pourrait parfaitement se moquer du réel, pourvu qu'il respectât toujours scrupuleusement le sentiment de Jean-Jacques. En effet, dans la *Lettre à Grimm,* Rousseau écrit que pour démontrer ses propositions, il faudrait faire des in-folio et amasser des preuves, si bien qu'on perdrait la question de vue ; « ce n'est pas la peine de commencer », ajoute-t-il (2).

Cette phrase démontre que Rousseau sentait que les preuves étaient superflues — que la réalité importait peu — mais que l'essentiel était d'affirmer avec force sa personnalité. Et c'est ce qu'il faisait toujours et partout.

La Lettre à d'Alembert nous présente exactement le même phénomène — Rousseau affirmant sa personnalité — mais on y trouve, il est vrai, quelques tentatives de démonstration qui, au fond, restent extérieures à la vie intime de l'œuvre.

L'idée fondamentale, directrice, génératrice de la *Lettre à d'Alembert*, est la suivante : les spectacles ne peuvent qu'être nuisibles à la vertu ; c'est le sentiment de Jean-Jacques ; mais Rousseau se

(1) H. Hœffding, dans son livre : *J.-J. Rousseau et sa philosophie* (Trad.), Alcan, 1912, p. 121, remarque aussi cette évolution de la pensée de Rousseau. Au commencement, il proposait que l'on choisisse entre l'état naturel et la civilisation. Plus tard, « il ne voulait pas revenir en arrière ; il reconnut seulement à la culture cette seule valeur d'être un moyen de prévenir des choses pires. » A la fin, il était arrivé à l'idée d'une bonne culture.

(2) Examinant la critique que lui avait adressée Gautier, il dit cette phrase significative : « Si je voulais répliquer à la seconde partie [de cette critique], cela serait bientôt fait ; mais je n'apprendrais rien à personne. M. Gautier se contente, pour m'y réfuter, de dire oui partout où j'ai dit non, et non partout où j'ai dit oui ; je n'ai donc qu'à dire encore non partout où j'avais dit non, oui partout où j'avais dit oui, et *supprimer les preuves*, j'aurai très exactement répondu. »

demande le pourquoi ; cette fois il veut amasser des preuves. La réalité prend une revanche amusante. Rousseau arrive à des conclusions contraires au sentiment de Jean-Jacques. Ces conclusions sont : 1° le théâtre ne peut peindre que les mœurs existantes, donc la comédie est bonne aux bons et mauvaise aux méchants ; 2° quand le peuple est corrompu, les spectacles lui sont bons, et mauvais quand il est bon lui-même. Pour Paris, qui est corrompu, qui a subi l'influence des sciences et des arts, qui est sorti de l'état naturel de l'homme, les spectacles, tout en étant mauvais en eux-mêmes, peuvent devenir salutaires ; mais pour Genève, non, jamais ! s'écrie Rousseau ; qu'elle vive dans l'austérité de Sparte.

La conclusion de Rousseau est nette et fidèle à la personnalité de Jean-Jacques ; la voici : « ... Je crois qu'on peut conclure de ces considérations diverses que l'effet moral des spectacles et des théâtres ne saurait jamais être bon ni salutaire en lui-même, puisqu'à ne compter que leurs avantages, on n'y trouve aucune sorte d'utilité réelle sans inconvénients qui la surpassent. Or, par une suite de son inutilité même, le théâtre, qui ne peut rien pour corriger les mœurs, peut beaucoup pour les altérer. En favorisant tous nos penchants, il donne un nouvel ascendant à ceux qui nous dominent ; les continuelles émotions nous affaiblissent, nous rendent plus incapables de résister à nos passions, et le stérile intérêt qu'on prend à la vertu ne sert qu'à contenter notre amour-propre sans nous contraindre à la pratiquer. »

Et, voici les idées plus fécondes, qu'il a tirées de l'observation de la réalité et qui contredisent ses conclusions fondées sur son sentiment personnel. La scène : « est un tableau de passions humaines, dont l'original est dans nos cœurs : mais si le peintre n'avait soin de flatter ces passions, les spectateurs seraient bientôt rebutés, et ne voudraient plus se voir sous un aspect qui les fît mépriser d'eux-mêmes. Que s'il donne à quelques-unes des couleurs odieuses, c'est seulement à celles qui ne sont point générales, et qu'on hait naturellement. Ainsi l'auteur ne fait encore en cela que suivre le sentiment du public ; et alors ces passions de rebut sont toujours employées à en faire valoir d'autres, sinon plus légitimes, du moins plus au gré des spectateurs... Qu'on n'attribue donc pas au théâtre le pouvoir de changer des sentiments ni des mœurs qu'il ne peut que suivre et embellir. Un auteur qui voudrait heurter le goût général composerait bientôt pour lui seul. » Et Rousseau ajoute cette réflexion qui ne nous semble pas méprisable : « Qui

est-ce qui doute que sur nos théâtres la meilleure pièce de Sophocle ne tombât tout à plat ? On ne saurait se mettre à la place des gens qui ne nous ressemblent point » (1).

Donc, l'auteur dramatique est forcé de puiser ses idées morales dans le milieu moral de son temps. « Il s'ensuit de ces premières observations que l'effet général du spectacle est de renforcer le caractère national, d'augmenter les inclinations naturelles, et de donner une nouvelle énergie à toutes les passions. En ce sens, il semblerait que cet effet se bornant à charger et non changer les mœurs établies, la comédie serait bonne aux bons et mauvaise aux méchants. » Ainsi Rousseau arrive à l'idée de la relativité de l'art. L'œuvre dépend en grande partie de celui qui contemple.

Mais cette conclusion qui contredit ses idées personnelles, ne peut lui suffire. Le spectacle dépend du spectateur — c'est vrai — mais, Jean-Jacques pense que quand le peuple est corrompu, les spectacles lui sont bons, et mauvais quand il est bon lui-même. Seconde conclusion qui contredit la première.

Ainsi, cette idée de la relativité de l'art, que nous avons trouvée d'ailleurs avant les écrits de Rousseau, le philosophe genevois, tout en la développant bien, tout en la trouvant conforme à la nature des choses, ne peut que la nier, puisqu'elle ne cadre pas avec ses idées personnelles (2). Et, au fond, nous l'avons dit, si on met de

---

(1) A propos de cette relativité, consulter : H. Hœffding, *J.-J. Rousseau et sa philosophie*, Ed. Alcan, 1912, p. 122.

Autre observation intéressante que fait Rousseau : « J'entends dire que la tragédie mène à la pitié par la terreur ; soit. Mais quelle est cette pitié ? Une émotion passagère et vaine, qui ne dure pas plus que l'illusion qui l'a produite ; un reste de sentiment naturel étouffé bientôt par les passions, une pitié stérile, qui se repaît de quelques larmes, et n'a jamais produit le moindre acte d'humanité. » A côté de ces observations fines que la réalité lui suggérait, on trouve des remarques qui, pour cadrer avec son système, deviennent risibles. Ainsi, voici comment il se représentait la genèse des arts : « On s'accoutuma à s'assembler devant les cabanes ou autour d'un grand arbre : le chant et la danse, vrais enfants de l'amour et du loisir, devinrent l'amusement ou plutôt l'occupation des hommes et des femmes oisifs et attroupés. Chacun commença à regarder les autres et à vouloir être regardé soi-même, et l'estime public eut un prix. Celui qui chantait ou dansait le mieux, le plus beau, le plus fort, le plus adroit ou le plus éloquent, devint le plus considéré ; etc. » *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1754.

(2) Voici comment il développe cette idée : « L'homme est un, je l'avoue ; mais l'homme modifié par les religions, par les gouvernements, par les lois, par les coutumes, par les préjugés, par les climats, devient si différent de lui-même, qu'il ne faut plus chercher parmi nous ce qui est bon aux hommes en général, mais ce qui leur est bon dans tel temps ou dans tel pays. » *Lettre à M. d'Alembert*, etc.

côté ces quelques observations tirées du réel, qu'il rejette d'ailleurs, on ne trouve dans l'œuvre de Rousseau, du moins en ce qui concerne l'esthétique, que l'affirmation éternelle de sa propre personnalité, affirmation impérieuse, radicale, niant même la réalité (1). Nous aurons d'ailleurs l'occasion de revenir plus longuement sur le caractère anormal de certains systèmes, en examinant celui de Proudhon et en le rapprochant de celui du philosophe genevois.

7. — Si les solutions que Rousseau apporte aux problèmes qui l'occupent émanent directement et uniquement de sa personnalité, cette préoccupation constante de juger l'art au point de vue de la morale, de chercher la vertu là où l'on ne doit se soucier que de la beauté, appartient bien au XVIIIe siècle.

Les quelques misérables petits travaux esthétiques du dernier quart de ce siècle s'occupent, presque exclusivement, du problème de l'art et de la morale.

Les théories originales de Sulzer, que *l'Encyclopédie* publia traduites de l'allemand, font exception à la règle ; mais Sulzer n'étant pas Français, n'ayant même pas écrit en français, n'entre pas dans les cadres de cette histoire.

Chastellux aussi, autre collaborateur de *l'Encyclopédie,* est original, et ses théories esthétiques, qui dénotent l'influence de Winckelmann, sortent de la banalité des théories contemporaines.

Après 1760, dans les arts, on subit l'influence de l'étranger. En 1745, la traduction de Diderot du livre de Shaftesbury, *l'Essai sur le mérite et la vertu,* exerça une profonde influence en raison de sa tendance moralisatrice. *L'analyse de la beauté,* de Hogarth, ne passa pas inaperçue non plus.

Dans les arts plastiques, le culte de l'antique s'annonce après 1760. Diderot, dans l'*Introduction* de son *Salon* de 1767 est sous l'influence manifeste de Winckelmann, dont l'*Histoire de l'art chez*

(1) Hœffding, dans le livre cité, explique de la façon suivante la condamnation de l'art prononcée par Rousseau : « Quand Jean-Jacques dénonça aussi l'art, c'était, en grande partie, parce que son âme renfermait une richesse plus grande que celle qui était contenue dans l'art contemporain. Et lorsque cependant il créa lui-même un nouvel art, c'était parce que sa vie intérieure renfermait une telle richesse qu'il avait besoin de lui trouver une expression. » *Loc. cit.*, p. 70-71. Si nous comprenons bien, Hœffding fait dépendre le verdict contre l'art, de la personnalité de Rousseau. Or, c'est là exactement notre avis aussi.

les anciens fut traduite et publiée en 1766 (1). Mais en esthétique, les travaux de la fin du siècle sont réellement piteux. Et, puisqu'il faut passer rapidement en revue ces quelques travaux, d'une médiocrité si accusée, n'oublions pas un livre, paru en 1753, de Pierre Estève et intitulé : *l'Esprit des Beaux-Arts* (2).

Estève est peut-être le dernier auteur du XVIII[e] siècle qui veuille « ramener les beaux-arts à quelque principe primitif et constant » (3).

Que doivent chercher les artistes dans leurs œuvres, se demande-t-il ? et il y répond : « Sans doute c'est à plaire, c'est à exciter dans l'homme par l'attrait du plaisir l'amour de la vertu » (4). On avouera qu'Estève n'est pas un révolutionnaire. Il fait aussi intervenir une théorie de l'expression, qui a le tort de venir après celle de Condillac et d'être médiocrement développée.

L'idée de la relativité de l'art n'est pas absente de son livre. Le goût est relatif ; il varie avec les temps, les climats et les individus — mais il y a une partie fixe et immuable — et cette concession à l'absolu nous rappelle les théories du Père André. En général, les arts, pour Estève, sont des expressions directes de la sensibilité (5). Estève conçoit aussi, assez vaguement, une évolution continuelle des beaux-arts, évolution qui n'est pas toujours progrès, mais parfois recul. C'est tout ce qu'on peut glaner dans ce livre qui est réellement insuffisant (6).

Parmi les travaux peu importants, d'esthétique, il y a quelques écrits de d'Alembert. Le mathématicien-philosophe ne s'est pas occupé sérieusement d'esthétique. Dans sa *Réponse à la Lettre de J.-J. Rousseau,* il étale les théories habituelles de l'art donnant des leçons morales — et vaguement il semble accepter le théâtre en dehors de son utilité. Dans son article sur le *Goût* (7) de l'*Encyclopédie* (1757), il développe très brièvement des idées scientifiques et ob-

(1) Consulter, A. Fontaine, *les Doctrines d'art en France*, 1909, p. 287 et suiv.
(2) 2 vol. in-12.
(3) *Loc. cit.*, vol. I, p. 3.
(4) *Loc. cit.*, vol. I, p. 8.
(5) *Loc. cit.*, vol. I, p. 121.
(6) Estève demande que la scène des théâtres ait la *couleur locale* (*Loc. cit.*, vol. II, p. 167) et qu'elle ne soit pas encombrée par les spectateurs (*Ibid.*), — il demande cela six ans avant que le comte de Lauraguais (1759) ait débarrassé la scène de ceux qui réellement y étaient une gêne.
(7) Le titre exact est : *Réflexions sur l'usage et sur l'abus de la Philosophie dans les matières de goût.*

jectives sur la manière de juger les œuvres d'art. « Il y a, écrit-il, les beautés frappantes et sublimes qui saisissent également tous les esprits et les beautés qui ne touchent que les âmes sensibles ». En jugeant les œuvres d'art, on peut se tromper ou par manque de sensibilité ou à cause d'un défaut de l'organe (des sens). Pour trouver des règles pour juger les œuvres d'art, il faut, par l'introspection, analyser notre âme. « En effet, la source de notre plaisir et de notre ennui est uniquement et entièrement en nous ; nous trouverons donc en dedans de nous-mêmes, en y portant une vue attentive, des règles générales et invariables de goût, qui seront comme la pierre de touche à l'épreuve de laquelle toutes les productions de talent pourront être soumises ». Et d'Alembert déconseille la recherche des premières causes, recherche stérile. « En quelque matière que ce soit, nous devons désespérer de jamais remonter aux premiers principes, qui sont toujours pour nous derrière un nuage : vouloir trouver la cause métaphysique de nos plaisirs, serait un objet aussi chimérique que d'entreprendre d'expliquer l'action des objets sur nos sens ».

Il est réellement fort regrettable que d'Alembert n'ait pas écrit un travail étendu sur l'*Esthétique* — avec des idées aussi fécondes, il nous aurait légué une étude d'une valeur inestimable.

Et après d'Alembert, faut-il même rappeler le livre de Séran de la Tour (1762) que nous avons examiné, en l'y rattachant, avec la théorie du Père André, ou citer ce médiocre *Essai sur la beauté* (1770) de Marcenay de Ghuy, où l'auteur pense que pour sentir le beau, il faut posséder une faculté spéciale, qu'il ne définit pas autrement que comme un *sentiment délicat ?* D'ailleurs, cette même idée de l'existence d'une faculté spéciale pour sentir le beau, avait été déjà développée par Hutchinson, dont les *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la beauté et de la vertu* avaient été publiées en 1725 et traduites en français en 1749.

8. — En 1768, nous trouvons le premier *Traité du rire* écrit en français. L'auteur est Poinsinet de Sivry et son livre est réellement intéressant (1). Ce curieux ouvrage est écrit sous forme de dialogue entre Destouches, Fontenelle et Montesquieu.

Dans le premier discours, l'auteur soutient que la joie est la

(1) *Traité des causes physiques et morales du rire, relativement à l'art de l'exciter.* Amsterdam, 1768.

source du rire ; mais non pas toute joie ; seule la joie raisonnée peut faire naître le rire. « ... Le rire prend sa source dans la joie raisonnée, qui, par conséquent, n'est et ne peut être propre qu'à l'espèce raisonnable » (1). Ainsi les animaux qui ressentent la joie simple, ne rient pas. La raison modère et règle le rire et la joie est la source du rire sous les auspices de la raison. Enfin, les enfants, avant l'âge de raison, ne rient que par imitation. Ce premier discours est le moins intéressant.

Dans le second, l'auteur soutient que la folie est le principe du rire. Il est, en effet, facile à démontrer que dans la plupart des cas nous rions quand notre raison nous en blâme, et même sans aucun prétexte et sans aucun motif raisonné.

Le rire réside surtout dans le diaphragme (*sic*) et n'est pas une faculté occulte, mais une affaire d'organisation (2). Pour l'auteur, le rire se réduit, comme nous dirions aujourd'hui, à un processus psycho-physiologique de caractère pathologique — puisque, dans ce second discours, le rire est envisagé comme une légère folie.

L'auteur soutient, avec beaucoup de verve, ce paradoxe, qu'il essaie de démontrer à l'aide de nombreux exemples. « Faut-il d'autre preuve que ce mouvement prend sa source dans la folie que cette observation déjà faite : qu'on rit tous les jours sans sujet, qu'on rit à contre temps, qu'on rit malgré soit, et même des choses dont la réflexion nous afflige ? A quelle autre cause attribuer cette impulsion bizarre qui nous fait agir contre tous les principes de la raison, qui ne se rencontre jamais avec elle, et qui s'en déclare nettement l'ennemie ? » (3). D'ailleurs, Poinsinet de Sivry fait remarquer que dans la langue usuelle nous disons : rire comme un fou, être pris de fou-rire, etc.

L'auteur s'arrête avec raison sur ce point intéressant du phénomène du rire : c'est que le contrôle du moi, parfois manque. D'ailleurs, il atténue sa thèse que le rire est une folie, et donne cette conclusion : « Je dirai donc, si l'on veut, par forme d'accommodement, que le rire n'est pas toujours une folie réelle..., mais qu'il est pour l'ordinaire un symptôme passager de déraison, sans toutefois que ce désordre momentané de l'âme puisse tirer à conséquence pour le reste de notre conduite. Cette crise passée, je con-

(1) *Loc. cit*, p. 25.
(2) *Loc. cit.*, p. 56.
(3) *Loc. cit.*, p. 67-68.

sens que tout rentre dans l'ordre, et que la raison reprenne ses droits avant même de s'apercevoir qu'elle les ait perdus » (1).

Dans le troisième discours, les deux thèses déjà développées sur le rire sont réfutées. L'auteur en soutient une dernière, d'après laquelle le principe du rire serait l'orgueil. « ... On peut dire généralement que le ris doit sa naissance à cette espèce d'abus de raison, qu'on nomme orgueil, mélangée, pour l'ordinaire, d'une sensation agréable, et même d'une certaine joie » (2).

L'auteur semble d'ailleurs vouloir unir les trois théories. « On peut cependant concilier à quelques égards le système de la joie avec celui de l'orgueil. On peut même, comme je l'ai dit, admettre en certains points celui de la folie ; l'orgueil étant une faiblesse qui touche de près à l'abus de la raison, par les secousses délicieuses et la satisfaction secrète qu'elle fait éprouver à notre âme. Car le rire n'est pas excité indifféremment par toute sorte d'orgueil, mais presque toujours par *l'orgueil qui s'applaudit* » (3).

Dans ce petit ouvrage, d'un réel intérêt, on trouve des remarques psychologiques très fines et très amusantes. Nous en donnons l'échantillon suivant : « Mais jusqu'où ne va point la présomption de l'homme ? Non content de rire aux dépens d'autrui, il porte quelquefois la vanité jusqu'à rire à ses propres dépens. On peut appeler ce moment le triomphe de l'amour-propre, puisque ce même orgueil qui nous fait presque toujours penser que nous sommes supérieurs à nos semblables, nous fait croire en certains instants que nous sommes supérieurs à nous-mêmes » (4).

Le livre entier est très intéressant, non seulement pour sa date et parce que c'est le premier écrit français sur le rire, connu de nous au moins, mais pour la grande multitude de ses exemples psychologiques et même physiologiques et l'abondance des remarques et des théories originales.

9. — Les théories de Marmontel, concernant l'esthétique, témoignent d'un tout autre esprit : tenant trop peu compte des faits, elles n'offrent généralement qu'un intérêt médiocre.

Et tout d'abord cet éternel leitmotif de l'art ayant un but moral,

(1) *Loc. cit.*, p. 75.
(2) *Loc. cit.*, p. 93.
(3) *Loc. cit.*, p. 91-92.
(4) *Loc. cit.*, p. 117.

revient à satiété dans les écrits de Marmontel. Déjà, dans la réponse qu'il a faite à la *Lettre à d'Alembert* de Rousseau (1), nous lisons : « C'est au poète de rendre l'utile agréable, et tous les bons poètes y ont réussi. » Et plus loin : « Chez les Grecs, la tragédie était une leçon politique ; chez nous, elle est une leçon morale... » (2) C'est tout ce qu'on trouve dans cette *Apologie du théâtre,* qui démontre une complète incompréhension des idées profondes et philosophiques de Rousseau.

Dans les autres écrits de Marmontel, ses idées proprement esthétiques demeurent assez confuses. Ainsi, pour définir le beau : « Tout le monde convient, écrit-il, que le beau, soit dans la nature ou dans l'art, est ce qui nous donne une *haute idée* de l'une ou de l'autre, et nous porte à les admirer » (3). Et il divise le beau : 1° en beau intellectuel ; 2° en beau moral ; 3° en beau sensible ou matériel. D'autre part, la « haute idée » de sa définition, il la subdivise : 1° en force ; 2° en richesse ; 3° en intelligence. Toutes ces subdivisions sont très honnêtes, mais elles ont le tort d'être aussi banales que gratuites.

A un moment donné, à propos de la beauté de l'homme et de la femme, il fait entrer en ligne de compte le but et la destination du beau (4). Mais il ne s'arrête guère à cette définition, qui est pourtant plus originale et plus féconde que la première.

Marmontel se proposa d'écrire *l'histoire naturelle de la poésie*. Voici comment il posa la question lui-même : « On a écrit les révolutions des empires ; comment n'a-t-on jamais pensé à écrire les révolutions des arts, à chercher dans la nature les causes physiques et morales de leur naissance, de leur accroissement, de leur splendeur et de leur décadence ? Nous allons en faire l'essai sur la partie la plus brillante de la littérature ; *considérer la poésie comme une plante ;* examiner pourquoi, indigène dans certains climats, on l'y a vue naître et fleurir d'elle-même ; pourquoi étrangère partout ailleurs, elle n'a prospéré qu'à force de culture..... » (5).

---

(1) *Apologie du théâtre ou analyse de la lettre de Rousseau, citoyen de Genève à d'Alembert, au sujet des spectacles.* Mercure, novembre 1578, janvier 1759.

(2) Dans les *Eléments de Littérature*, nous trouvons, à plusieurs reprises, la même idée : « Le but de la tragédie est, selon nous, de corriger les mœurs, en les imitant par une action qui serve d'exemple » (Article : *Tragédie*).

(3) *Eléments de Littérature.* Article : *Beau.*

(4) Crousaz avait ébauché une définition analogue.

(5) *Eléments de Littérature.* Article : *Poésie.* Voici un autre passage carac-

L'explication par le hasard ne satisfait pas Marmontel. « Il est plus que probable que sous le même ciel, dans le même espace de temps, la nature produit la même quantité de talents, de la même espèce. Rien n'est fortuit, tout a sa cause ; et d'une cause régulière, tous les effets doivent être constants » (1). Le climat joue le plus grand rôle dans l'apparition des talents ; le milieu naturel et le milieu moral sont deux autres facteurs.

Marmontel est un esprit très peu positif et sans tendances scientifiques, — or, il est curieux de trouver de pareilles théories dans ses écrits. Au fond, il ne saisit pas la portée de ces théories — qu'il a puisées, nous semble-t-il, en majeure partie dans le livre de l'abbé Dubos — et dès qu'il commence à écrire son « histoire naturelle de la poésie », il les oublie totalement. Nous les verrons réapparaître, avec une vigueur superbe, dans la seconde moitié du XIX[e] siècle. Nous avons tout critiqué, jusqu'ici, dans l'œuvre de Marmontel, — nous devons cependant le louer au moins d'avoir recueilli ces idées fécondes, même sans comprendre leur valeur et leur sens profond.

Dans son *Essai sur le goût*, lu à l'Académie le 17 avril 1786, Marmontel définit le goût comme « le sentiment vif et prompt des finesses de l'art » et remarque que ce sentiment varie avec les temps, les lieux, les mœurs et les habitudes. Mais à côté de ce goût, il y a le goût naturel, immuable, immortel. « Voilà le goût par excellence, le sentiment juste et profond de ce qui doit plaire, attacher, intéresser dans tous les temps ». Il n'y a là rien de nouveau ni de bien intéressant.

Au contraire, les théories du chevalier de Chastellux présentent des grandes nouveautés et sont du plus grand intérêt (2). Chastellux s'inspire des théories de Winckelmann, et on sent déjà dans ses écrits les idées qui provoqueront le romantisme du XIX[e] siècle. L'utilité est étrangère à l'art ; l'art n'imite pas passivement la nature, il crée ; la nature n'est pas complète, l'art vient à son secours. Voilà des idées hardies pour 1777 et qui annoncent l'avenir.

---

téristique : « D'après l'esquisse que je viens de donner de l'histoire naturelle de la poésie, on doit sentir combien on a été injuste en comparant les siècles et leurs productions, et en jugeant ainsi les hommes. Voulez-vous apprécier l'industrie de deux cultivateurs : ne comparez pas seulement les moissons ; mais pensez au terrain qui les a produites, et au climat dont l'influence l'a rendu plus ou moins fécond. » (*Ibid.*)

(1) *Ibid.*

(2) L'article sur l'*Idéal*, dans le *Supplément de l'Encyclopédie* (1777).

Les beaux-arts cherchent avant tout, selon Chastellux, à procurer des *sensations agréables* — et les hommes goûtent ces sensations indépendamment de toute utilité. « Un banc, un fauteuil, attirent ou repoussent les regards suivant la forme qu'on leur a donnée, et cela indépendamment de toute idée de convenance ou d'utilité » (1).

Les beaux-arts n'imitent pas passivement la nature. « Soyons donc plus justes envers les beaux-arts et rendons-leur les titres de noblesse qu'on veut leur ôter. Ils ne sont pas seulement imitateurs, mais *créateurs ;* et non contents de copier la nature, ils savent l'embellir, ils savent exprimer la pensée de l'homme, pensée qui n'est que le résultat de ses désirs ambitieux et de l'ardeur avec laquelle il cherche le plaisir ».

La nature est aussi une source de sensations agréables, mais l'art est plus expressif, il nous touche bien plus qu'elle. « La nature, il est vrai, aussi riche que belle, est pour nous une source féconde de sensations vives et intéressantes : mais comme les objets qui les excitent sont semés au hasard et variés à l'infini, comme les vicissitudes des temps, des saisons, des modifications communes à tous les êtres, ou particulières à notre individu, nous empêchent souvent de recevoir des impressions profondes et durables, l'art est venu à son secours ; et secondé par ces deux grands moyens, l'abstraction et l'exagération, il est parvenu à nous intéresser et nous toucher plus que la nature même » (2). Et l'art arrive à dépasser la nature, par l'*idéal* qui excite des sensations agréables, qui inspire à l'homme une haute idée de ses propres forces et qui donne un grand essor à l'imagination. Rocafort a écrit, résumant bien l'idée de Chastellux : « Ainsi l'idéal est, pour de Chastellux, le maximum d'effet artistique d'une œuvre d'art. La nature semble un artiste maladroit ou impuissant qui n'a pas su l'atteindre, et l'artiste est chargé de deviner son intention et de la réaliser mieux qu'elle ne l'a fait. Cela revient à deviner des mots inachevés sur les lèvres qui les balbutient » (3). Telles sont les idées de Chastellux, que Winckelmann avant lui avait développées — mais que l'on trouve déjà dans les dialogues de Platon.

---

(1) L'homme commence par se construire une cabane. « Mais bientôt, ayant le loisir de considérer son ouvrage, il y cherchera autre chose que l'utilité ». Et, de la cabane, « qui n'était qu'un asile commode », il fera « un palais régulier ». (*Ibid.*).

(2) *Ibid.*

(3) Rocafort, *Les doctrines littéraires de l'Encyclopédie*, 1890, p. 63.

Après les travaux du chevalier de Chastellux, si intéressants, il faut attendre le nouveau siècle pour trouver des œuvres concernant l'esthétique. Les quelques écrits de la fin du siècle ne sont réellement pas dignes d'être cités ici. Les idées prédominantes pendant la fin du XVIIIe siècle, dont la plus saillante est *l'utilité sociale de l'art,* nous les retrouvons dans une petite brochure parue en l'an VI (1). L'homme est fait pour vivre en société — quoi qu'en dise Rousseau — les arts ont un but social et moral «... les arts font partie des institutions politiques... ». Jadis on confondait « leur moyen, qui consiste à plaire, avec leur objet, qui consiste à être utiles ». Et l'auteur cite un passage de Mirabeau : « Gardez-vous de croire les arts de pur agrément étrangers aux considérations de la politique. Le but de l'association est d'assurer les jouissances de l'homme ; comment dédaigner ce qui les multiplie ?... Tous les beaux-arts sont une propriété publique ; tous ont des rapports avec les mœurs des citoyens... L'enthousiasme des arts nourrit celui du patriotisme, et leurs chefs-d'œuvre consacrent la mémoire des bienfaiteurs de la patrie... »

Tels sont les derniers écrits pseudo-idéologiques et réellement médiocres de la fin du siècle.

---

(1) P. Chaussard, *Essai philosophique sur la dignité des arts*, 1798. Il faut signaler encore cet autre ouvrage, dont le titre est assez significatif : G.-M. Raymond, *De la peinture considérée dans ses effets sur les hommes en général et de son influence sur les mœurs et le gouvernement des peuples.* Paris, an VII (1799).

SECONDE PARTIE

Les systèmes esthétiques en France pendant le XIXe siècle (1800-1900)



CHAPITRE PREMIER

Les préoccupations morales, sociales et utilitaires du commencement du XIXe siècle.

---

1. Mme DE STAEL. — 2. LES THÉORICIENS DE SECOND ORDRE. 3. STENDHAL. — 4. KÉRATRY.

LE XIXe siècle reprend les problèmes de la fin du XVIIIe ; on recherche encore et avant tout l'utilité sociale ou morale de l'art. L'esthétique proprement dite piétine sur place, sans produire rien de nouveau, pendant plus de quinze ans.

1. — On trouve pourtant, dans le livre de Mme de Staël, intitulé : *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1), des éléments féconds puisés en partie dans les littératures étrangères ; cet ouvrage n'est pas un travail d'esthétique, mais il doit cependant retenir quelque peu notre attention. Essayons de mettre en ordre les idées directrices de ce gros volume.

En premier lieu, la pensée qui hante Mme de Staël à tout moment, qui constitue le leitmotif du livre et qui indique à quelle date il a été écrit : c'est la préoccupation morale, utilitaire et sociale envisagée comme but presque unique de l'art. On ne peut citer les passages où cette idée est développée, car il faudrait copier le livre en entier. Mme de Staël va jusqu'à dire que sous la monarchie « ce qui dégradait les lettres, c'était leur inutilité » (2). A propos de la tragédie, elle écrit : « Le principe de l'utilité se retrouve dans ce genre comme dans tous les autres. Ce qui est vraiment beau, c'est ce qui rend l'homme meilleur » (3). Ailleurs, elle écrit : « Un écrivain ne mérite de gloire véritable que lorsqu'il fait servir l'émotion

---

(1) Publié en 1800. Nous utilisons l'édition de 1838, tome second des *Œuvres complètes.*
(2) *Loc. cit.*, p. 352.
(3) *Loc. cit.*, p. 373.

à quelques grandes vérités morales (1). Les Grecs ne valent pas grand chose, car il leur manque une philosophie morale (2) et les Romains « leur sont supérieurs par la sagacité et l'étendue dans les observations morales et philosophiques » (3).

A côté de la préoccupation morale et utilitaire, nous trouvons le besoin de faire entrer dans l'art les idées philosophiques — besoin qui caractérise le XVIIIe siècle. « Les romans, la poésie, les pièces dramatiques, et tous les écrits qui semblant n'avoir pour objet que d'intéresser, ne peuvent atteindre à cet objet même qu'en remplissant un but philosophique » (4).

Le XVIIIe siècle n'était pas resté indifférent à la querelle des anciens et des modernes : Mme de Staël qui résume ce siècle entier, se posera cette même question ; et, comme l'abbé Dubos (5), elle examinera ce que nous pourrions appeler le déterminisme de l'œuvre d'art, c'est-à-dire l'influence des différentes causes sur la production artistique.

Voici comment elle esquisse le programme de son livre : « J'essaierai de montrer le caractère que telle ou telle forme de gouvernement donne à l'éloquence, les idées morales que telle ou telle croyance religieuse développe dans l'esprit humain, les effets d'imagination qui sont produits par la crédulité des peuples, *les beautés poétiques qui appartiennent au climat, le degré de civilisation le plus favorable à la force ou à la perfection de la littérature*..., enfin le progrès universel des lumières par le simple effet de la succession des temps » (6). On voit dans ce passage comment elle pose le problème soulevé par Dubos ; quant au progrès universel des lumières, nous trouvons dans le livre de Mme de Staël de longs éclaircissements — décousus comme tout le reste — sur *la perfectibilité de l'espèce humaine,* dernière forme de la querelle de Perrault, de Fontenelle et des autres (7). Mme de Staël entend par perfectibilité le fait que la masse des idées, en tout genre, augmente avec les siècles. Cette perfectibilité ne s'applique pas, selon elle, à l'art.

---

(1) *Ibid.*
(2) *Loc. cit.*, p. 173.
(3) *Loc. cit.*, p. 203.
(4) *Loc. cit.*, p. 379.
(5) Et Montesquieu dans un autre domaine.
(6) *Loc. cit.*, p. 163.
(7) Il ne faut pas oublier que Condorcet venait de publier son *Esquisse historique du progrès de l'esprit humain* (1793). On retrouve des idées analogues dans les écrits de Vico déjà et de Turgot.

« Les beaux-arts, écrit-elle en effet, ne sont pas perfectibles à l'infini ; aussi l'imagination qui leur donna naissance, est-elle beaucoup plus brillante dans ses premières impressions que dans ses souvenirs, même les plus heureux » (1). Ainsi la poésie est florissante à l'enfance de la civilisation — l'art grec peut servir de preuve. La poésie « peut atteindre du premier jet à un certain genre de beautés qui ne seront point surpassées ; tandis que dans les sciences progressives, le dernier pas est le plus étonnant de tous, la puissance de l'imagination est d'autant plus vive que l'exercice de cette puissance est plus nouveau » (2).

Si le livre de Mme de Staël a des mérites, il faut sûrement les chercher ailleurs que dans la nouveauté et l'originalité des thèses esthétiques qu'il contient. La seule théorie qui intéressera le XIXe siècle, celle du déterminisme de l'œuvre d'art, — l'idée que l'œuvre d'art est *fonction de la société,* selon la formule de Brunetière — avait été exposée magistralement par l'abbé Dubos, presqu'un siècle avant que Mme de Staël se donnât l'illusion de la découvrir.

2. — Pourtant, si Mme de Staël est pauvre d'idées, dans le domaine qui nous intéresse, ses contemporains le sont encore plus. Tous ceux, à peu près, qui ont écrit sur des questions touchant l'esthétique, entre 1800 et 1818, ont eu une seule et unique préoccupation, c'est de démontrer que l'art doit remplir une mission morale et sociale. Nous ne trouvons des travaux esthétiques sérieux et originaux qu'à partir de 1818.

Le livre de P. S. Ballanche, intitulé : *Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts* (3), dans lequel l'auteur essaie de développer « une poétique où l'on démontrerait, en remontant à l'origine de nos facultés et de nos affections, que la morale et les principes des arts d'imitation ont une source commune, *le sentiment* » (4), est le plus important de tous ces travaux de second ordre. Le sentiment fait naître tous les arts d'imitation (5), et Ballanche le définit : « la puissance morale qui juge par instinct et sans délibération ce qui est conforme aux lois de

(1) *Loc. cit.*, p. 166.
(2) *Loc. cit.*, p. 167.
(3) Publié en 1801.
(4) *Loc. cit.*, p. 7.
(5) *Loc. cit.*, p. 45-46.

notre nature » (1). Ainsi défini, le sentiment est la source de la morale et Ballanche ajoute : « Au fond de mon cœur je trouve cette autre maxime que le beau et le bon sont identiques », une des conditions de l'œuvre d'art sera donc d'être basée sur des principes de morale : « Ainsi les lois du goût et celle de la morale ne sont peut-être qu'une même chose » (2).

Reverony Saint-Cyr est le seul dont le livre ne soit pas écrit pour démontrer l'identité de l'art et de la morale. Dans son *Essai* (3) il se donne pour but d'unir les sciences et les arts pour trouver le moyen de fabriquer des chefs-d'œuvre scientifiquement. Cette idée, il l'applique jusqu'au bout, même jusqu'à l'absurdité. Cet ouvrage touffu, d'une lecture difficile et ennuyeuse par endroits, est quelquefois d'une grande originalité. Ainsi, dans le chapitre de la poésie (4), il préconise une poésie scientifique qui s'apparente avec certaines œuvres de Guyau ou quelques poèmes de M. J. Richepin. Pour l'esthétique, il ne présente qu'un intérêt de curiosité et c'est à ce titre que nous le citons.

Emeric-David, dont les *Recherches sur l'art statuaire considéré chez les anciens et chez les modernes* (1805) furent couronnées par l'Institut (5) et les idées combattues plus tard par Quatremère de Quincy, ne peut pas nous arrêter longtemps car son livre, qui est loin d'être médiocre, effleure à peine les questions esthétiques. Le bon sens et l'horreur des théories métaphysiques règnent dans cet ouvrage.

En recherchant les causes de la perfection de la statuaire grecque, Emeric-David écarte les hypothèses ordinaires : 1° L'influence du climat, en remarquant notamment que les climats de la Grèce étaient et sont très divers, et 2° l'idée d'un élan artistique dû à une religion où les dieux avaient une figure humaine ; bien d'autres religions furent dans le même cas sans que la sculpture en ait tiré le moindre profit.

L'explication de la suprématie de la sculpture grecque se trouve dans le fait que « pour les Grecs, l'art eut pour objet, dès sa nais-

---

(1) *Loc. cit.*, p. 12-13.

(2) *Loc. cit.*, p. 48-49.

(3) *Essai sur le perfectionnement des beaux-arts par les sciences exactes.* Paris, 1803, 2 vol. in-8°.

(4) *Loc. cit.*, vol. I, p. 7 à 41.

(5) Voici la question proposée par l'Institut en l'an IX : « Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture antique, et quels seraient les moyens d'y atteindre ? »

sance, *une imitation fidèle de la nature* ». Selon Emeric-David, le but de tous les arts est l'imitation de la nature : c'est là l'idée directrice de son livre. Quand l'artiste n'a pas de modèle sous les yeux, il peut travailler d'après ses souvenirs ; mais, en tout cas, il ne peut rien créer de lui-même (1).

Ainsi Emeric-David est amené à nier l'existence de la beauté idéale. Le génie n'est pas une intuition divine, une étincelle créatrice qui fait de celui qui la possède un être à part ; pour les Grecs et pour l'auteur, le génie n'est que l'aptitude « de choisir et d'exprimer les formes, les faits ou les sentiments les plus convenables à notre nature, les plus capables de plaire et d'émouvoir » (2).

Emeric-David ne peut s'empêcher, en terminant son livre, de recommander les beaux-arts aux législateurs pour que ceux-ci leur assignent un rôle social.

Au fond, ce livre est intéressant ; si l'auteur est fortement convaincu de l'importance morale et sociale des beaux-arts, comme tous ses contemporains, il n'est pas hypnotisé par cette seule idée. Il réagit contre la théorie qui fait de l'art une intuition surnaturelle du beau idéal, et de l'artiste un homme fatal et supérieur, en y substituant la thèse plus prosaïque de l'art imitant la nature de son mieux. Quatremère de Quincy combattra avec vigueur cette théorie pour le grand plaisir de Victor Cousin (3).

Dans un livre de Cordier de Launay (4), publié en 1806, nous trouvons une thèse analogue, amalgamée avec une théorie des climats, influant sur la production artistique, qui ressemble fort à celle de Mme de Staël. Cordier de Launay s'élève, tout d'abord,

(1) *Loc. cit.*, p. 276-293.

(2) *Loc. cit.*, p. 263.

(3) Consulter : V. Cousin, *Du vrai, du beau et du bien*, huitième leçon, et Q. de Quincy, *Essai sur l'idéal dans ses applications pratiques aux œuvres de l'imitation propre des arts du dessin*, 1837.

F. Benoît, dans son livre sur l'*Art français sous la Révolution et l'Empire* (1897), envisage Emeric-David comme le chef du mouvement adverse à la théorie idéalo-antique de l'art et comme l'ennemi le plus redoutable de Q. de Quincy. Benoît écrit : « La place conquise par Emeric-David dans la littérature artistique de son temps fut des plus belles. Il connut les triomphes académiques et celui, plus glorieux, de l'adoption de ses idées. Sa parole fut écoutée et trouva de l'écho : les *Recherches sur l'art statuaire* « firent événement », c'est un ultra classique qui l'atteste et devinrent une autorité. » *Loc. cit.*, p. 98. Pourtant ses idées esthétiques, tout en étant intéressantes, sont moins importantes que ses idées artistiques.

(4) *Théorie circonsphérique des deux genres de beau, avec application à toutes les mythologies et aux cinq beaux-arts.* Berlin, 1806, Paris, 1812.

contre les métaphysiciens qui ont cherché à définir *le beau en soi*, chose impossible, et contre les didactiques qui ont fixé les règles d'un beau unique — règles avec lesquelles l'expérience n'est pas toujours d'accord. Sa théorie, qu'il considère comme une découverte d'une vérité éclatante et d'une valeur incontestable, repose sur deux bases : 1° L'homme ne peut créer aucune forme, il les emprunte toutes à la nature ; les objets artificiels que produisent les arts sont ou : *a*) des copies d'un modèle ; c'est l'*imitation exacte*, ou *b*) des réunions de formes naturelles éparses, formant un tout chimérique ; c'est le *composite* ou l'assemblage arbitraire (1). 2° Le climat et en particulier la température ont une influence sur la disposition habituelle des organes et par suite sur le jugement de l'âme.

De ces observations, l'auteur conclut que les peuples qui vivent sous des températures extrêmes, froides ou chaudes, ont la même manière de sentir — alors qu'on peut à ce point de vue faire un autre groupe des peuples des climats tempérés (2). Or, tous les hommes connaissent et pratiquent les deux espèces de beau : le beau composite et celui d'imitation ; mais, l'un ou l'autre prédomine suivant les peuples ; c'est ici qu'intervient la théorie des climats : le composite sera le partage des pays d'extrême température et le beau d'imitation exacte dominera dans les pays de température moyenne (3). Inutile de dire que Cordier de Launay s'arrange pour faire entrer l'Europe entière dans la zone tempérée. Heureusement pour l'Europe !

Il faut l'avouer, les autres écrits qui ont quelques analogies avec l'esthétique, à cette époque et antérieurement à 1818, sont encore plus médiocres que ceux que nous venons d'examiner.

Il faut pourtant faire une exception pour un *Traité du Beau*, de Paul-Joseph Barthez, médecin de Napoléon (4) et savant illustre. Cet ouvrage est de 1807 et a été publié une seconde fois en 1895 (5).

Barthez connaît bien à peu près toutes les théories de son temps et son livre est un travail d'érudit. Voici la critique commune qu'il leur adresse et qui nous semble très naturelle de la part d'un mé-

---

(1) *Loc. cit.*, p. 5 et 6.
(2) *Loc. cit.*, p. 8.
(3) *Loc. cit.*, p. 9 et suiv.
(4) Né en 1734, mort en 1806.
(5) L'édition de 1895 porte le titre : *Théorie du beau dans la nature et les arts*, 2ᵉ édition, 1895, Paris (268 pages).

decin. « Les vices communs aux théories qu'ont données sur la nature du beau les philosophes anciens et modernes, résultent de ce qu'ils ont voulu rapporter la beauté de tous les objets qui en sont doués à un seul principe générique qu'ils ont créé et qui souffre toujours de nombreuses exceptions, au lieu de s'occuper à déterminer, d'après l'observation, les conditions particulières qui doivent exister dans les divers genres d'objets, pour qu'ils puissent exciter le sentiment de leur beauté » (1). Cette critique est admirable et semble être écrite de nos jours. Oui, Barthez a raison : si la médecine cherchait un seul principe générique expliquant toutes les maladies, elle n'aurait pas fait plus de progrès que l'esthétique.

Un autre point important du livre de Barthez, où nous trouvons l'influence de la philosophie anglaise du XVIII[e] siècle, c'est qu'il pense que « la beauté n'existe point par elle même... dans les objets que nous trouvons beaux... elle n'a d'existence que dans le

---

(1) *Loc. cit.*, p. 16. Barthez, qui fut professeur à l'Université de Montpellier, est très connu en médecine pour ses théories *vitalistes*. Dans ses écrits il se révèle un esprit scientifique de premier ordre. « La philosophie naturelle, écrit-il, a pour objet la recherche des causes et des phénomènes de la nature, mais seulement, en tant qu'elles peuvent être connues par l'expérience. L'expérience ne peut nous faire connaître en quoi consiste essentiellement l'action d'une de ces causes quelconques (comme par exemple celle du mouvement des corps qui est produit par l'impulsion), et elle ne peut manifester que l'ordre et la règle que suivent, dans leur succession, les phénomènes qui indiquent cette cause. On entend par cause ce qui fait que tel fait vient toujours à la suite de tel autre ; ou ce dont l'action rend nécessaire cette succession, qui est d'ailleurs supposée constante.... Dans la philosophie naturelle, on ne peut connaître les causes générales que par les lois, que l'expérience réduite en calcul a découvertes dans la succession des phénomènes. On peut donner à ces causes générales que j'appelle expérimentales et qui ne sont connues que par leurs lois que donne l'expérience, les noms synonymes et pareillement indéterminés de principe, de puissance, de force, de faculté, etc. *Toute explication des phénomènes naturels ne peut en indiquer que la cause expérimentale.* Expliquer un phénomène, se réduit toujours à faire voir que les faits qu'il présente se suivent dans un ordre analogue à l'ordre de succession d'autres faits qui sont plus familiers, et qui dès lors semblent être plus connus.... Dans toute science naturelle les hypothèses qui ne sont pas déduites des faits propres à cette science, et qui ne sont que des conjectures sur les affections possibles d'une cause occulte, doivent être regardées comme contraires à la bonne méthode de philosopher ». *Discours préliminaire des Nouveaux éléments de la science de l'homme*, page 5 et suiv., 2[e] édit., 1806.

Voici comment il définissait le *principe vital*, qui jouait un rôle dans ses théories médicales : « Je donne le nom de principe vital aux causes générales des phénomènes du mouvement et de la vie, qui ne sont connues que par leurs lois que manifeste l'observation. Ainsi, j'appelle principe vital de l'homme la cause qui produit tous les phénomènes de la vie dans le corps humain. Le nom de cette cause est assez indifférent et peut être pris à volonté ». Il regardait ce principe comme une simple hypothèse.

sentiment que nous en avons » (1). Ce qui revient à dire que le beau est le produit d'une collaboration du sujet sentant et de l'objet contemplé. Barthez est ainsi contre un beau absolu ; il considère le beau comme chose relative par excellence.

Le sentiment de la beauté n'est pas inné dans l'âme qui possède seulement une disposition à ce que ce sentiment se produise en elle devant certains objets qu'elle trouve beaux. « Pour faire naître, écrit Barthez, le sentiment de la beauté d'un objet, je pense qu'il est deux conditions nécessaires : la première est que cet objet excite à la fois plusieurs sentiments agréables ; la seconde, que chacun de ces agréments ait un des caractères particuliers qu'on a observés être des éléments du sentiment de la beauté » (2). Les sentiments agréables sont l'effet d'objets très différents chez les divers peuples et les divers individus — ils varient « suivant la diversité des constitutions originaires et des habitudes » (3).

Il faut avouer que toutes ces vues éparses sont exposées avec très peu de netteté, de liaison et d'ordre.

Tous les autres travaux se rattachant à l'esthétique que nous examinerons, et qui furent publiés avant 1818, ont pour leitmotif l'influence moralisatrice de l'art. En 1811, Charles d'Alberg, dans des dialogues aussi peu intéressants que possible, nous annonce que « pour ennoblir les beaux arts, il fallait les lier à l'utilité générale (4) » et en 1812, de Saint-Prosper, dans une brochure (5), nous apprend que l'art dramatique doit instruire et plaire et que la comédie détruit le vice par le ridicule.

Heureusement, dans la même année, « un homme du monde » expose justement l'opinion opposée en examinant la même question. C'est le comte Fortia de Piles (6), qui soutient que « la comédie n'a jamais corrigé personne, elle doit donc... se borner à plaire et à amuser ».

En 1813, dans un écrit portant les initiales de son auteur (7), nous trouvons encore l'idée que le théâtre peut agir sur la société

(1) *Loc. cit.*, p. 13.
(2) *Loc. cit.*, p. 18.
(3) *Loc. cit.*, p. 19.
(4) Ch. d'Alberg, *Périclès ou de l'influence des beaux-arts sur la félicité publique.* Parme, p. 85 ; la même idée est un peu partout dans cet écrit.
(5) De Saint-Prosper, *Essai sur la comédie.* Paris, 1812.
(6) Le comte Fortia de Piles, *Quelques réflexions d'un homme du monde sur les spectacles, la musique*, etc. Paris, 1812.
(7) L. R. B. *Réflexions générales sur le théâtre.* Rouen, 1813.

et cette même idée réapparaît appliquée à tous les arts dans un petit livre de Lenoir (1815) (1). Nous ne citons que les titres de deux brochures parues en 1818 ; la première, de H. Hill, est intitulée : *De l'influence qu'exercent les ouvrages d'imagination sur les mœurs,* et la seconde, anonyme, est intitulée : *De l'influence des romans sur les mœurs.*

On se demande avec anxiété, quel ouragan utilitaire s'est abattu sur la France pour que, pendant presque trente ans, tous les théoriciens de l'art — qui sont fort médiocres — cherchent surtout à imposer un but moral, social ou utilitaire à cet art qui, quelques années après, trouvera sa fin en lui-même.

Il nous semble qu'on doit surtout rechercher l'explication de ce phénomène si curieux, dans les terribles troubles politiques et sociaux qui agitèrent le pays pendant cette même période. F. Benoît, qui a spécialement étudié cette époque, pense que ce mouvement utilitaire tire son origine « tant de la situation politique contemporaine que de la spéculation philosophique du XVIIIe siècle. Avide de savoir et passionné de critique, ce dernier devait nécessairement se préoccuper de l'influence des arts et du moyen de la tourner au bénéfice de l'humanité. D'autre part, pendant la Révolution « il pouvait sembler étrange à d'austères républicains de s'occuper des arts quand l'Europe coalisée assiégeait le territoire de la Liberté » et il n'était pas inutile d'en justifier la culture aux yeux de « quelques esprits misanthropiques ou peu profonds ». Enfin, la conception de l'art démocratique, moralisateur et auxiliaire de la législation, dérive à la fois des théories analogues formulées au XVIIIe siècle par Mercier et Diderot et du culte contemporain de l'antiquité, du désir d'imiter les républiques grecques qui associaient intimement les arts à la vie publique » (2).

3. — Après tous ces auteurs de second ordre que nous avons examinés, nous rencontrons deux personnalités marquantes : Stendhal et Kératry.

Stendhal n'est pas un esthéticien proprement dit ; il est artiste et aime bien flâner en curieux dans le domaine de l'esthétique, où parfois il fait des trouvailles intéressantes.

(1) Le chevalier Al. Lenoir, *Considérations générales sur les sciences et les arts*, etc. Paris, 1815.

(2) F. Benoît. *L'art français sous la Révolution et l'Empire*. 1897, p. 5.

L'art est né, selon Stendhal, avec la religion. Les images des dieux, qui étaient au commencement des simples blocs de pierre, prirent, peu à peu, une forme rappelant celle du corps humain. L'homme primitif ou le sauvage devait, en face de son dieu, ressentir du respect et de la crainte. Les statues divines présentèrent donc toutes les qualités enviables p. e. la jeunesse et surtout *la force*. D'autres caractères s'ajoutèrent à ces deux premiers, mais, en même temps, l'artiste s'éloigna de l'imitation stricte de la nature, pour que le sauvage ressente plus de respect devant son dieu. « Tout est perdu si, en regardant la main du dieu, le sauvage va reconnaître les plis de la peau qu'il se souvient d'avoir vus sur sur les siennes » (1).

Ainsi la beauté chez les anciens a été l'expression d'un caractère utile — et ce caractère fut le plus souvent la force physique, « La belle statue de *Méléagre* avait donc par sa force mille choses intéressantes à dire. S'il paraissait beau, c'est qu'il était agréable ; s'il paraissait agréable, c'est qu'il était utile » (2). Chez les modernes, la force physique fut remplacée par la force intellectuelle. « A mes yeux, nous dit Stendhal, la beauté a été dans tous les âges du monde la prédiction d'un caractère utile. La poudre à canon a changé la manière d'être utile ; la force physique a perdu tous ses droits au respect » (3) Dans son livre *De l'amour* (1822), Stendhal définit la beauté comme la « promesse d'un caractère utile à mon âme » (4).

On connaît assez la théorie des tempéraments de Stendhal. Il divise les hommes en diverses classes, selon le tempérament qu'ils

(1) *Histoire de la peinture en Italie*. 1817. Ed. Calmann-Lévy, p. 194.

(2) *Loc. cit.*, p. 278.

(3) *Promenades dans Rome*. 2 vol. 1829. Ed. Calmann-Lévy, vol. II, p. 280. (Ce passage cité est daté : 28 nov. 1828).

(4) Cette définition a été très critiquée par Baudelaire. Le poète, en effet, pensait que dans le beau il y a un élément variable, mais aussi un élément éternel. Voici donc comment il s'élevait contre la définition de Stendhal : « La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme. Considérez, si cela vous plaît, la partie éternellement subsistante comme l'âme de l'art, et l'élément variable comme son corps. C'est pourquoi Stendhal, esprit impertinent, taquin, répugnant même, mais dont les impertinences provoquent utilement la méditation, s'est rapproché de la vérité plus que beaucoup d'autres en disant que le beau n'est que la promesse du bonheur. Sans doute, cette définition dépasse le but, elle soumet beaucoup trop le beau à l'idéal infiniment variable du bonheur ; elle dépouille trop lestement le beau de son caractère aristocratique ; mais elle a le grand mérite de s'éloigner décidément de l'erreur des académiciens ». *L'art romantique*, p. 55-56. Ed. Calmann-Lévy.

manifestent ; ainsi, il y a le tempérament sanguin, le bilieux, le flegmatique, le mélancolique, le nerveux et l'athlétique. Notre auteur pense que l'artiste doit tenir compte de ces divers tempéraments. « Werther ne sera pas indifféremment sanguin ou mélancolique ; Lovelace, flegmatique ou bilieux. Le bon curé Primerose, l'aimable Cassio, n'auront pas le tempérament bilieux, mais le juif Shylock, mais le sombre Iago, mais lady Macbeth, mais Richard III. L'aimable et pure Imogène sera un peu flegmatique » (1). Cette théorie ne présente aucun intérêt, mais Stendhal va beaucoup plus loin : on admire, nous dit-il, selon le tempérament qu'on a. « Celui qui écrit cette histoire, observe-t-il, ne déclarera point son opinion, qui n'est probablement que l'expression du tempérament que le hasard lui a donné. Le sanguin et le mélancolique préféreront peut-être le *Pâris*. Le bilieux sera ravi de l'expression terrible du *Moïse*, et le flegmatique trouvera que cela le remue un peu » (2). Ainsi, d'emblée, Stendhal introduit dans ses théories l'idée de la relativité psychologique de l'art. Et cette idée qui n'était qu'indiquée dans l'*Histoire de la Peinture en Italie,* nous la trouvons bien développée dans ses *Promenades dans Rome.* Voici une anecdote symbolique, datée du 20 juin 1828, et qui met en relief la pensée de Stendhal : « Canova était trop bon et trop heureux pour nous haïr ; je pense seulement que souvent il ne nous écoutait pas. Je me souviens qu'un soir, pour exciter son attention, Melchior Gioja lui dit : « Dans les arts qui s'éloignent des mathématiques, le commencement de toute philosophie, c'est le petit dialogue que voici : — Il y avait une taupe et un rossignol ; la taupe s'avança au bord de son trou, et, avisant le rossignol, perché sur un acacia en fleur : « Il faut que vous soyez bien fou, lui dit-elle, pour passer votre vie dans une position aussi désagréable, posé sur une branche qu'agite le vent, et les yeux éblouis par cette effroyable lumière qui me fait mal à la tête ». L'oiseau interrompit son chant. Il eut bien de la peine à se figurer le degré d'absurdité de la taupe ; ensuite il rit de bon cœur et fit à sa noire amie quelque réponse impertinente. Lequel avait tort ? Tous les deux.... Un homme préfère le *Déluge* de Girodet au *Saint Jérôme* de Corrège.... s'il est aimable et nous presse de bonne foi de lui donner une réponse, continuait Melchior Gioja, je lui dirai : « Monsieur, vous êtes le rossignol

(1) *Histoire de la Peinture en Italie,* p. 240.
(2) *Histoire de la Peinture en Italie,* p. 244.

et moi la taupe ; je ne saurais vous comprendre. Je ne puis discourir sur les arts qu'avec des êtres qui sentent à peu près comme moi » (1). Stendhal mettait en relief le caractère tout relatif du jugement artistique, dans son *Histoire de la Peinture en Italie,* où il préconisait même une science esthétique objective ; le passage suivant rappelle beaucoup les idées de l'abbé Dubos : « Quelle excellente source de comique pour la postérité ! les La Harpe et les gens du goût français, régentant les nations du haut de leur chaire, et prononçant hardiment des arrêts dédaigneux sur leurs goûts divers, tandis qu'en effet ils ignorent les premiers principes de la science de l'homme. De là l'inanité des disputes sur Racine et Shakespeare, sur Rubens et Raphaël. On peut tout au plus s'enquérir, en faisant un travail de savant, du plus ou moins grand nombre d'hommes qui suivent la bannière de l'auteur de *Macbeth,* ou de l'auteur d'*Iphigénie.* Si le savant a le génie de Montesquieu, il pourra dire : « Le climat tempéré et la monarchie font naître des admirateurs pour Racine. L'orageuse liberté et les climats extrêmes produisent des enthousiates à Shakespeare ». Mais Racine ne plût-il qu'à un seul homme, tout le reste de l'univers fût-il pour le peintre d'*Othello,* l'univers entier serait ridicule s'il venait dire à un tel homme, par la voix d'un petit pédant vaniteux : « Prenez garde, mon ami, vous vous trompez, vous donnez dans le mauvais goût ; vous aimez mieux les petits pois que les asperges, tandis que *moi* j'aime mieux les asperges que les petits pois ». *La préférence dégagée de tout jugement accessoire, et réduite à la pure sensation, est inattaquable* » (2).

Cette théorie de la relativité du jugement esthétique a été complétée chez Stendhal par sa doctrine de *cristallisation* qu'on rencontre dans son livre *De l'amour.* « Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections » (3). La théorie de cristallisation rend la beauté, chose relative par excellence — le beau dépend de celui qui le contemple. « La beauté que vous découvrez étant donc une nouvelle aptitude à vous donner du plaisir, et les plaisirs variant comme les individus, la cristallisation formée donc dans la tête de chaque homme doit porter la cou-

(1) *Promenades dans Rome,* vol. II, p. 33.
(2) *Histoire de la Peinture en Italie,* p. 182.
(3) *De l'amour.* 1822. Ed. Calmann-Lévy, p. 5.

leur des plaisirs de cet homme » (1).

On trouve dans les livres de Stendhal, une quantité énorme de pensées, de faits observés ou de théories de détail, que nous ne pourrions pas résumer ici. Parfois, la lecture de Stendhal cause un vrai malaise chez le lecteur, qui non seulement n'arrive à suivre l'idée principale de l'auteur, mais s'égare dans des détails très éloignés du sujet principal — on a l'impression pénible d'être dans un bric-à-brac intellectuel.

Parmi ces idées secondaires, nous en résumerons pourtant quelques-unes. Comment Stendhal conçoit-il l'*idéal*? « Rendre l'imitation plus intelligible que la nature, en supprimant les détails, tel est le moyen de l'idéal » (2). Et ailleurs, il écrit : « Voyez, lui dis-je, les grands artistes en faisant un dessin peu chargé font presque de l'idéal. Ce dessin n'a pas quatre traits, mais chacun rend un contour essentiel. Voyez à côté les dessins de tous ces ouvriers en peinture. Ils rendent d'abord les minuties ; c'est pour cela qu'ils enchantent le vulgaire, dont l'œil dans tous les genres ne s'ouvre que pour ce qui est petit » (3).

Voici encore deux observations amusantes et puisées dans la réalité. La première est celle de l'incompréhension mutuelle et radicale que manifestent pour leurs ouvrages les artistes. « Le véritable artiste au cœur énergique et agissant est essentiellement non tolérant. Avec la puissance, il serait affreux despote » (4). Et Stendhal ajoute : « Je conclus que dans les autres nous ne pouvons estimer que nous-mêmes » (5).

L'autre observation est celle concernant les faux sentiments que croient éprouver devant les œuvres d'art, une grande quantité de personnes : « Si les sentiments de ravissement, de bonheur, de plaisir, que j'entends exprimer chaque jour à côté de moi en me promenant dans ces longues salles, étaient sincères, ce lieu [le Musée] serait plus assiégé que la porte d'un ministère.... » (6).

Enfin, dans les *Promenades dans Rome,* Stendhal semble juger l'art chose essentiellement immorale. Le sentiment du beau, écrit-il, « est immoral, car il dispose aux séductions de l'amour, il

(1) *De l'amour*, p. 24.
(2) *Histoire de la Peinture en Italie*, p. III, note 2.
(3) *Histoire de la Peinture*, etc., p. 251.
(4) *Histoire de la Peinture*, etc., p. 184.
(5) *Ibid.*
(6) *Histoire de la Peinture*, etc., p. 246.

plonge dans la paresse et dispose à l'exagération. Mettez à la tête de la construction d'un canal un homme qui a le sentiment des arts : au lieu de pousser l'exécution de son canal raisonnablement et froidement, il en deviendra amoureux et fera des folies » (1).

Telles sont donc les principales idées esthétiques de Stendhal — sans être d'une importance capitale pour l'esthétique, elles dépassent de beaucoup celles des auteurs du commencement du XIX[e] siècle, que nous avons déjà développées.

4. — L'idée que le beau s'identifie avec le bon ou l'utile, nous la retrouvons dans l'œuvre entière de Kératry (2), philosophiquement soutenue et développée.

Kératry, dans ses *Inductions*, pour démontrer que « le beau est le bon ou l'utile » (3) fait une longue et minutieuse description physiologique de la femme, afin de prouver que chacun de ses caractères de beauté a une fin utile (4). Le procédé est, comme on le voit, assez naïf, et Kératry, dans son second travail esthétique (1822), arrive à mieux saisir et développer sa thèse.

« Osons poser en principe, écrit-il dans ce second travail, que l'état de beauté, pour un être quelconque, est celui où il parvient à sa destination, l'être organisé la trouvera en atteignant le plus parfait développement de ses facultés physiques, l'être moral celui de ses facultés intellectuelles et des vertus qui en sont le développement (5). Ainsi, en passant dans le domaine de l'art, un objet ne saurait être beau que s'il est approprié à sa destination. Kératry donne l'exemple d'un édifice d'architecture remarquable et luxueuse qu'il admire de loin croyant à un temple ou à un palais ; quand il s'aperçoit, avec stupeur, que ce n'est qu'une bergerie, la construction ne lui paraît plus belle, parce qu'elle n'est pas appropriée à une telle destination.

Ainsi soutenue, la thèse de Kératry a certainement une portée

(1) *Loc. cit.*, vol. II, p. 324. (Daté du 6 janv. 1829).

(2) *Inductions morales et physiologiques*, 1818. Spécialement dans le livre V les chapitres : du XVI au XX.

Du beau dans les arts d'imitation, avec un examen raisonné des productions des diverses écoles, 1822, 3 vol. in-8°.

Examen philosophique des considérations sur le sentiment du sublime et du beau d'Em. Kant, 1823, in-8°.

(3) *Loc. cit.*, p. 218.

(4) *Loc. cit.*, p. 218 à 230.

(5) *Du beau dans les arts d'imitation*, vol. II, p. 11.

philosophique et diffère, du tout au tout, des banalités que nous avons précédemment examinées.

Kératry considère l'art comme un stimulant utile à la société et conseille de traiter des sujets nationaux. Il critique, sans la comprendre d'ailleurs, la théorie de l'abbé Dubos, selon laquelle le climat et la température influent sur la production de l'œuvre d'art — car, si Dubos avait raison, pourquoi les Grecs actuels ne produisent-ils pas des chefs-d'œuvre ? Selon Kératry, ce sont les causes sociales et politiques — le gouvernement et l'organisation sociale — qui exercent la plus grande influence sur le mouvement artistique.

Il ne peut s'empêcher de greffer à sa thèse la théorie de l'unité et de la variété ; elles lui semblent nécessaires dans l'œuvre d'art, l'une à cause du goût de l'homme pour le mouvement, l'autre parce qu'elle permet à l'homme d'embrasser un ensemble d'un seul coup d'œil.

La théorie de Kératry, pour la juger en quelques mots, est comme le résumé des thèses esthétiques du commencement du siècle, mais un résumé beaucoup plus philosophique et systématique que les autres travaux. Elle a été prise très au sérieux par ses contemporains, puisqu'en 1829 la Faculté de Paris examinait une thèse (1) portant sur la théorie du beau de Kératry et que nous en trouvons encore des critiques un peu partout jusqu'en 1868 (2). Si on la compare aux grands systèmes esthétiques, elle reste tout à fait à l'arrière-plan.

---

(1) Ladevi, *Examen critique de la théorie du beau de M. Kératry* (thèse), 26 août 1829.

(2) Anonyme, *Du beau, de sa nature et des divers systèmes qui ont été émis à ce sujet.* Bordeaux, 1868.



CHAPITRE II

Les systèmes esthétiques à tendances métaphysiques et idéalistes

---

1. Quatremère de Quincy. — 2. Victor Cousin. — 3. Lamennais.

C'est à partir de 1815 ou 1818 que nous trouvons des travaux importants sur l'esthétique.

Si nous ne voulions pas faire ici une revue complète de l'Esthétique française, mais seulement un tableau de ses grandes périodes, pour caractériser l'époque que nous examinons, il aurait suffi d'analyser la théorie de Victor Cousin : elle est devenue comme le symbole de cette époque. Mais comme nous nous attachons même à des travaux de second ordre, nous devons réunir à V. Cousin son devancier Quatremère de Quincy et son successeur Lamennais, dont les théories esthétiques présentent de grandes affinités avec celle de Cousin, tout en étant par elles-mêmes fort importantes.

La caractéristique essentielle de ces théories c'est qu'elles sont des *systèmes* construits *sans matériaux*, sans faits collectionnés, sans l'observation directe de la réalité, avec rien ou à peu près rien, c'est-à-dire avec quelques idées générales et vagues, formant la façade du temple vide qui n'abrite point la statue divine.

1. — C'est l'œuvre de Quatremère de Quincy qui offre le moins de prise à cette critique, car de Quincy n'est pas un métaphysicien ou un idéologue, mais un sérieux amateur d'art, ayant étudié l'architecture, la peinture et la sculpture dans les ateliers (1). Nous ferons, d'ailleurs, remarquer plus loin que les œuvres de Q. de Quincy ne forment pas un système esthétique, mais sont des théories artistiques ayant pour fin de réagir contre les théories et contre

---

(1) Q. de Quincy, né en 1755, est mort en 1849. Consulter M. Guigniaut, *Notice historique sur la vie et les travaux de M. Quatremère de Quincy*, 1866.

le mouvement romantiques — ainsi pour les besoins de sa cause, il est forcé de ne pas s'éloigner trop des faits concrets. Essayons d'exposer ses théories avant de les analyser (1).

Dans les *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art,* nous trouvons deux idées directrices : la première est que l'œuvre d'art a une destination morale et sociale, et la seconde est celle du rapport de l'œuvre contemplée et du sujet contemplant.

Quatremère de Quincy pense, comme tous ses contemporains, que l'art est un moyen d'instruction pour la société (2), que l'œuvre doit avoir une utilité générale et publique (3), qu'une œuvre, pour être jugée belle, doit-être utile. « Il y a une loi générale de la nature, écrit-il, qui, liant le plaisir au besoin, veut que tout ce qui plaît soit utile, et que tout ce qui est utile soit agréable. Telle est la force de cette loi dans tous les ouvrages des arts, que les choses les plus agréables en soi cessent de l'être ou de le paraître, alors que rien n'en montre la nécessité. Le plus beau des péristyles qui, dans un édifice, ne conduirait nulle part, n'y serait qu'un magnifique défaut.... ; j'ai besoin de les [les ouvrages d'art] trouver utiles, pour les trouver tout à fait beaux » (4).

On sait que c'est vers le commencement du XIXe siècle que les musées nationaux ont été organisés comme ils le sont aujourd'hui. Q. de Quincy critique avec beaucoup de bon sens les musées où les œuvres exposées perdent toute utilité. « Or, peut-on mieux proclamer l'inutilité des ouvrages de l'art, qu'en annonçant dans les recueils qu'on en fait la nullité de leur emploi. Les enlever tous indistinctement à leur destination sociale, qu'est-ce autre chose, sinon dire que la société n'en a pas besoin ? » (5). D'ailleurs l'esprit de critique se développe trop avec les musées : l'esprit de critique en matière d'art n'est que de l'impuissance (6).

---

(1) Les œuvres de Q. de Quincy, qui nous intéressent, sont : 1° *Essai sur l'idéal dans ses applications pratiques aux œuvres de l'imitation des arts du dessin.* Paris (1805), 1837 ; 2° *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris (1806), 1815 ; 3° *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, 1823.

(2) *Considérations morales,* etc., p. 12.

(3) *Loc. cit.*, p. 28.

(4) *Loc. cit.*, p. 53.

(5) *Loc. cit.*, p. 41.

(6) Nous nous associons aussi à la critique de Q. de Quincy. Les œuvres d'art dans les musées perdent leur caractère esthétique pour devenir des « documents ». C'est le sort des papillons dans le cabinet de l'entomologiste. Mais enfin l'humanité n'a pas trouvé d'autre manière pour conserver ses productions artistiques que

Laissons de côté cette question de détail intéressante, et examinons l'idée principale du livre, le rapport du sujet et de l'objet, dans le phénomène artistique. « ... Il y a, écrit de Quincy, une véritable corrélation, en fait d'art, entre l'objet vu et celui qui voit. Comme la manière de le considérer, c'est-à-dire les affections dont le spectateur est dominé, modifient à son égard et l'effet qu'il en reçoit et les qualités dont il éprouve l'action, de même aussi la manière dont l'objet a la propriété de se faire voir, détermine plus qu'on ne pense, chez le spectateur, la faculté d'en jouir, augmente ou diminue la capacité d'en être affecté. Il y a réellement ici une réciprocité de cause et d'effet » (1).

Quatremère de Quincy développe longuement et avec une certaine finesse psychologique cette idée. L'amour ne présente-t-il pas le même phénomène ? Quand on aime, l'objet aimé ne semble-t-il beaucoup plus beau que quand notre passion est éteinte ? Dans l'art aussi, « le laboratoire le plus actif de nos plaisirs est celui de notre imagination » (2). Dans la musique, le même phénomène se constate, grossi : « elle ne nous présente point des images faites ; elle nous les fait exécuter en nous : nous peignons avec elle, nous

---

de les enterrer en les entassant pêle-mêle dans ses tristes musées. A l'époque où Q. de Quincy écrivait, d'autres auteurs ont protesté contre l'institution des musées. Consulter : F. Benoît, *L'art français sous la Révolution et l'Empire*, p. 85. Benoît cite cette phrase, attribuée à David : « La vue de ces chefs-d'œuvre formera peut-être des savants, des Winckelmann, mais des artistes, non ! » David faisait allusion aux objets d'art amenés d'Italie. Paul Souriau, parmi les modernes, a insisté sur le côté anti-esthétique des musées. Nous ne pouvons nous empêcher de citer ce long passage : « Il y aurait encore bien à dire, à ce point de vue, sur l'installation matérielle de nos musées. Ces toiles accrochées pêle-mêle aux murailles, qui tirent l'œil de tous côtés et détruisent, par des voisinages fâcheux, les plus délicates harmonies de couleur ; ces grandes salles nues, ces parquets sonores où piétine la foule, tout cela est bien peu favorable à la contemplation. Cette gêne que nous ressentons sans peut-être en avoir conscience, ne nous empêche pas de constater la beauté des œuvres exposées ; mais elle nous empêche d'en jouir. Pour prendre vraiment plaisir à regarder une toile, il faut qu'on puisse la regarder à son aise ; qu'elle soit isolée ; qu'on puisse s'asseoir ou du moins s'accouder devant elle. De là cette plus-value que prennent les tableaux placés sur la cimaise, ou les statues que l'on a mises à part dans une salle spéciale et entourées d'une certaine mise en scène. Je me figure un musée idéal où il n'y aurait que peu d'œuvres, mais exquises, bien détachées l'une de l'autre, bien mises en valeur ; un Salon qui aurait l'air d'un salon et non d'un étalage de brocanteur ; n'est ce pas là qu'on pourrait trouver les impressions d'art les plus charmantes, les plus raffinées ? » — *La suggestion dans l'art*, 2ᵉ édit., p. 18.

(1) *Loc. cit.*, p. 65.

(2) *Loc. cit.*, p. 89.

sommes ses collaborateurs ; auteurs nous-mêmes dans son action, nous n'en recevons le plaisir qu'en y contribuant... » (1) ; car, il ne faut pas l'oublier, pour de Quincy, le but de l'art, le but principal qu'il ne discute même pas, mais qui est sous-entendu partout, *est le plaisir* : le but de l'art, nous dit-il, « est d'exciter des impressions, de peindre les passions, d'émouvoir et de plaire » (2).

Son idée principale peut se résumer par sa propre phrase : « La moitié du pouvoir de la beauté réside donc dans les facultés de celui qui reçoit les impressions » (3). Mais alors, le beau est chose relative ; Q. de Quincy, dans ce livre, accepte cette conséquence. Il existe, peut-être, dans la nature et dans l'art un beau absolu, mais c'est seulement celui des proportions ou des meilleurs rapports que les formes ont entre elles ; c'est un beau théorique, il « ne produit point de passions, ne fait point d'enthousiasmes, n'enflamme point les cœurs » (4).

C'est cette idée de la relation de l'objet et du sujet dans le phénomène artistique qui peut servir de trait d'union entre ses *Considérations* et son *Essai sur l'imitation* qui constitue son travail capital. Quatremère de Quincy n'y revient plus, car il y a eu évolution dans son esprit ; c'est à un seul endroit qu'il écrit : « L'esprit rachève en lui-même l'ouvrage de l'art » (5). Mais, au fond, c'est cette même idée qui constitue la pensée génératrice de ce qu'il appelle la *fiction de l'art*.

L'art a pour but d'imiter la réalité : « Imiter dans les beaux-arts, c'est produire la ressemblance d'une chose, mais dans une autre chose qui en devient l'image » (6). Il est de l'essence de l'imitation des beaux-arts de ne faire voir la réalité que par son *apparence*. La ressemblance dans les beaux-arts est partielle et fictive. Nous savons que l'image n'est pas la réalité, mais l'apparence de la réalité, et parce que nous savons cela, nous comparons et nous jugeons l'image et la réalité, d'où naît le plaisir. Pour l'artiste, le problème se pose ainsi : il doit « échanger la réalité contre sa représentation, et, à vrai dire, la chose elle-même contre son image » (7).

(1) *Loc. cit.*, p. 100.
(2) *Loc. cit.*, p. 94.
(3) *Loc. cit.*, p. 67.
(4) *Loc. cit.*, p. 66.
(5) *Essai sur la nature... de l'imitation*, p. 122.
(6) *Loc. cit.*, p. 3.
(7) *Loc. cit.*, p. 24.

Ainsi, dans son livre précédent, il s'agissait d'un apport personnel qu'apportait dans le fait artististique celui qui contemple — c'est ce que nous pouvons appeler la collaboration du sujet et de l'objet. Cet apport, dans ce second ouvrage, se précise. L'objet, c'est-à-dire l'œuvre d'art, ne présente qu'une fiction, une apparence fictive d'une réalité — le sujet, c'est-à-dire celui qui contemple, accepte cette fiction et le plaisir qu'il ressent découle en grande partie de la comparaison qu'il fait de la fiction avec la réalité, c'est à-dire d'un travail psychique, intérieur et personnel. C'est, à peu près, ainsi qu'on peut systématiser les idées éparses de Quatremère de Quincy.

L'auteur insiste sur les caractères de la *fiction* qui constitue d'ailleurs l'idée directrice de ce second travail. Ainsi, il vient à distinguer la beauté naturelle de la beauté artistique — distinction intéressante et que nous ne trouvons chez aucun autre auteur avant le XIXe siècle. « Il y aura, dit-on, le plaisir de la nature. Soit : mais, dans l'art, il ne s'agit pas de ce plaisir-là. Il ne s'agit pas de celui qu'on éprouve à voir la nature elle-même, mais bien la nature dans son image. Pour jouir de la nature, on n'a besoin ni des formes, ni des moyens de l'art » (1). La nature n'offre par le plaisir de l'illusion, de la fiction que seul l'art présente (2).

« Oui, écrit-il ailleurs, c'est précisément ce qu'il y a de fictif et d'incomplet dans chaque art, qui le constitue art » (3). Ce qui fait le mérite et le plaisir de l'imitation, « c'est de ressembler, nonobstant la dissemblance, c'est de donner l'effet du réel et de l'objet, malgré ce qui lui manque pour être l'objet réel ; c'est de paraître la chose elle-même par des moyens d'apparence différents de la chose, et si distants d'elle ; ... *de produire l'impression du vrai avec les éléments du faux,* de donner le privilège de la vie à ce qui n'est qu'une ombre, et du néant de la fiction faire sortir le miracle de l'existence » (4). En cela consiste la fiction, que celui qui contemple n'ignore pas, et qui est le principe, la base de l'art. On appellera cela plus tard le jeu ou le mensonge de l'art ; l'idée est la même.

L'art par sa fiction n'essaie point de nous faire voir la réalité

---

(1) *Loc. cit.*, p. 104-105.

(2) Voici la même idée exprimée ailleurs : «... autre est le plaisir de la nature, autre celui de l'imitation. Autre est le plaisir que fait la peinture d'un paysage, autre celui du paysage en nature ». *Loc. cit.*, p. 150.

(3) *Loc. cit.*, p. 103.

(4) *Loc. cit.*, p. 108-109.

imitée, mais de nous faire imaginer que nous la voyons. C'est là qu'intervient le travail psychique de celui qui contemple. L'action de l'art reste nulle si nous manquons de sentiment ou d'imagination ; « c'est à nous d'aider le pouvoir de l'illusion sur nous. Car, lorsque l'art a produit dans ses ressemblances la perfection qui doit suppléer à leur insuffisance, c'est encore à nous, c'est-à-dire à notre imagination, à notre sensibilité, qu'il appartient de réaliser l'image et d'en rachever les traits » (1).

Le plaisir, seul but de l'art, découle : 1° du rapprochement et de la comparaison de l'imitation artistique avec l'objet imité, et 2° du travail d'achèvement que fait notre esprit. Ainsi, la copie fidèle d'un objet ne procure absolument aucun plaisir artistique.

Arrivé à ce point de son analyse, Quatremère de Quincy s'occupe du but de l'imitation dans les beaux-arts. Le but de l'art est le plaisir, non des sens, mais de l'esprit, « autrement dit celui que procure l'intelligence ou l'imagination » (2). Pour arriver à plaire, l'artiste de génie doit chercher l'universel et le général ; il doit réaliser dans son œuvre *l'idéal.* Ainsi donc, le but de l'imitation est l'idéal.

L'étude de l'idéal occupe la plus grande partie de l'*Essai sur l'imitation* et l'*Essai sur l'idéal* tout entier (3). C'est le côté le moins intéressant de l'œuvre de Q. de Quincy et celui qui avoisine le plus des idées de Victor Cousin.

Q. de Quincy défend, contre les romantiques, le classicisme et essaie d'implanter en France la doctrine de Winckelmann (4), qui n'est autre, en somme, qu'une réédition de l'idéalisme platonicien. Ce sont, avant tout, des idées artistiques et non esthétiques ; des idées polémiques et non purement spéculatives ; et, il faut l'avouer, des théories qui s'accommodent fort mal avec les thèses que nous venons d'exposer. Ces idées peuvent se résumer en quelques mots : l'artiste doit poursuivre l'idéal qui est le général et l'universel, et fuir l'individuel — et pour l'atteindre il y a deux moyens : la généralisation et la transposition. *La généralisation :* « Généraliser, en fait d'imitation, c'est représenter un objet, non pas seulement dans ce qui en est l'ensemble, mais bien plutôt dans le caractère

(1) *Loc. cit.*, p. 132.
(2) *Loc. cit.*, p. 176.
(3) *Essai sur l'idéal*, etc., 1805, 1837.
(4) Consulter : R. Schneider, *l'Esthétique classique chez Quatremère de Quincy*. Paris, 1910 (étude fort intéressante).

qui constitue le genre de cet objet » (1). C'est-à-dire qu'on doit atteindre le type ou plutôt l'archétype. *La transposition :* changement des apparences du monde réel ; changement du milieu dans le temps ou l'espace.

C'est surtout dans son *Essai sur l'idéal* qu'il expose ses idées sur l'imitation idéaliste des Grecs, qui, en art, semble-t-il, sont parvenus à l'absolu. Toute cette partie, concernant les idées artistiques du classicisme, ne rentre pas dans le cadre de notre étude (2). Mais les idées proprement esthétiques de Q. de Quincy sont fort intéressantes.

Mettons de côté l'idée de l'utilité morale de l'œuvre d'art, conception commune à tous les esthéticiens de l'époque, il nous reste : 1° l'idée qu'il y a collaboration dans le fait esthétique entre le sujet et l'objet, et 2° la thèse que l'art renferme une fiction, un côté conventionnel.

Or, la première théorie fait du phénomène artistique, une chose relative par excellence — ce qui aurait dû empêcher Q. de Quincy de voir dans l'idéal grec l'absolu de l'art — et la seconde, en montrant le côté fictif de l'art, le mensonge, nous rapproche des doctrines de jeu ; c'est dans le jeu qu'il y a, par excellence, fiction, même dans le jeu du chat qui prend une balle noire en caoutchouc pour une souris. Mais ces côtés intéressants de la pensée de Quatremère de Quincy ont passé complètement inaperçus et à son époque et même plus tard. R. Schneider, dans l'étude que nous avons citée, ne les signale même pas ; Quatremère de Quincy lui-même y attachait si peu d'importance que, dans son édition définitive de l'*Essai sur l'idéal* (1837) où il étudiait l'idéal et rien que l'idéal, ne faisait pas la moindre allusion à ses idées du passé.

On n'a jamais oublié, toutefois, ses études sur l'idéal et l'imitation de l'art grec ; et, si Q. de Quincy est connu, il ne l'est que

---

(1) *Essai sur l'imitation*, etc., p. 276.

(2) Elle est très bien étudiée dans le livre de R. Schneider que nous avons signalé. Dans l'étude de F. Benoît, *L'art français sous la Révolution et l'Empire*, on trouve l'historique entier de la lutte des idéalistes et de leurs adversaires (Première section, p. 3 à 110). Voici comment Benoît résume les idées artistiques de Q. de Quincy : « Adhésion définitive et absolue de l'architecture au type antique, caractère abstrait des arts du dessin réduits à l'épuration des formes et à la refonte systématique de la réalité, immobilisation de cet art philosophique dans les formules de canons mathématiques et sa soumission servile aux formules antiques, composition allégorique et symbolique, dédain absolu de la vérité historique..... » *Loc. cit.*, p. 96.

comme le défenseur de l'idéal et du beau absolu. Mais, dans ce domaine, il ne peut occuper que la seconde place, car la toute première appartient incontestablement à Victor Cousin.

2. — Nous ne nous trouvons plus en face d'idées éparses, mais d'un vrai système quand nous ouvrons le livre le plus populaire de Victor Cousin, intitulé : *Du vrai, du beau et du bien.*

Cousin a professé les leçons assemblées dans ce volume, de 1815 à 1821 ; les leçons d'esthétique ont été données en 1818. Avant cette date, il existe un article de Cousin dans les *Archives philosophiques,* ayant pour sujet le problème du beau (1). Dans cet écrit nous trouvons comme le programme entier de son cours de 1818. De ce cours, d'autre part, nous possédons deux rédactions. L'une est la fidèle reproduction du cours et a été publiée par A. Garnier, en 1836 (2) ; l'autre, c'est l'édition officielle, pour ainsi dire, que l'auteur lui-même a faite de ces leçons, après les avoir transformées en partie (3).

Dans le petit article que nous avons signalé, Cousin divise le beau en *réel* et en *idéal.* Dans la rubrique du beau réel, Cousin range « toutes les beautés physiques, morales, intellectuelles, en tant qu'elles se rencontrent dans un objet réel, déterminé » (4). Cela posé, examinons les rapports du beau réel d'abord avec l'âme et ensuite avec les objets beaux.

Dans l'âme, le beau réel nous est connu par une opération unique mais complexe, composée d'un *jugement* et d'un *sentiment.* Le jugement nous apparaît comme universel, invariable, absolu, infini. « Ce jugement est un acte de raison, de cette faculté merveilleuse qui aperçoit l'infini du sein du fini, atteint l'absolu dans l'individuel, et participe de deux mondes dont elle forme la réunion » (5). Le sentiment, qui est individuel, variable relatif, est caractérisé comme « un sentiment exquis d'amour pur et désintéressé, égal et semblable à celui qu'excitent en nous le bien et le vrai » (6).

(1) *Du beau réel et du beau idéal.* Article publié par les *Archives philosophiques* en 1818 et réimprimé dans les *Fragments philosophiques,* 1826. Nous avons entre les mains la 2e édition, de 1833.

(2) *Cours de philosophie sur le fondement des idées absolues du Vrai, du Beau et du Bien,* publié par A. Garnier, in-8°, 1836.

(3) *Du vrai, du beau et du bien.* La seconde édition est de 1854. En 1881 nous comptons déjà la 23e édition.

(4) *Fragments philosophiques,* édit. de 1833, p. 339.

(5) *Ibid.*

(6) *Loc. cit.,* p. 340-341.

D'autre part, dans l'objet, le caractère de la beauté extérieure est double comme l'opération de l'âme qui s'y rapporte. « Ce caractère est composé de deux éléments toujours mêlés ensemble, quoique entièrement distincts, l'élément individuel et l'élément général » (1) — ou ce que nous pourrions appeler le phénomène et la substance éternelle. Cousin conclut : « Le beau réel se compose donc de deux éléments, le général et l'individuel, réunis dans un objet réel, déterminé..., le général et le particulier, l'absolu et le variable, nous sont donnés simultanément l'un dans l'autre, et l'un avec l'autre... » (2).

Mais à côté du beau réel, il y a le beau idéal. « L'idéal dans le beau comme en tout, écrit Cousin, est la négation du réel, et la négation du réel n'est pas une chimère, mais une idée. Ici l'idée est le général pur, l'absolu dégagé de la partie individuelle. *L'idéal, c'est le réel moins l'individuel ;* voilà la différence qui les sépare ; le rapport consiste en ce que l'idéal, sans être tout le réel, est dans le réel, dans cette partie du réel qui, pour paraître dans sa généralité pure, n'a besoin que d'être abstraite de la partie qui l'accompagne » (3).

On voit clairement dans cette première conception de l'idéal de Cousin, la parenté qui existe entre sa théorie et celle de Quatremère de Quincy. Cousin, comme de Quincy, pense que l'art doit dégager le général du particulier — ce général, il l'appelle l'idéal. Ainsi les idées de Cousin peuvent être résumées en quelques mots : dans le phénomène artistique, il y a d'une part dans le sujet qui contemple, un jugement général et un sentiment individuel, et d'autre part dans l'objet contemplé, un élément général et un autre individuel. Atteindre l'idéal c'est dégager dans l'objet de plus en plus l'élément général au détriment de l'individuel.

Examinons maintenant la doctrine de Cousin, telle qu'on la trouve dans son livre : *Du vrai, du beau et du bien* — ensuite nous rebrousserons chemin pour constater les différences de ce livre avec le résumé primitif.

Tout d'abord, quelle méthode Victor Cousin préconise-t-il pour l'étude des faits esthétiques ? Dans la troisième partie de son livre, qui traite du bien, il semble soutenir des idées presque scientifi-

(1) *Loc. cit.*, p. 342 à 345.
(2) *Loc. cit.*, p. 345.
(3) *Loc. cit.*, p. 348.

ques. Cousin écrit : « La vraie philosophie n'invente pas, elle constate et décrit ce qui est » (1). Et ailleurs : « Qu'avons-nous fait jusqu'ici ? Nous avons fait comme le physicien ou le chimiste qui soumet à l'analyse un corps composé et le ramène à ses éléments simples. La seule différence est ici que le phénomène auquel s'applique notre analyse est en nous, au lieu d'être hors de nous. D'ailleurs les procédés sont exactement les mêmes ; il n'y a là ni système ni hypothèse ; il n'y a que l'expérience et l'induction la plus immédiate » (2). Il se défend à plusieurs reprises de faire un système. « Il importe de le redire sans cesse : rien n'est si aisé que d'arranger un système, en supprimant ou en altérant les faits qui embarrassent. Mais l'objet de la philosophie est-il donc de produire à tout prix un système, au lieu de chercher à connaître la vérité et à l'exprimer telle qu'elle est » (3).

Nous n'avons qu'à souscrire à toutes ces idées ; mais dans le livre de Cousin elles prennent un sens tout particulier. Pour lui, le mot système signifie particulièrement : philosophie sensualiste — quant à sa philosophie spiritualiste et idéaliste, elle n'est pas un système mais la vérité même (4). La vraie méthode de Cousin, celle qu'il emploie sans se l'avouer peut-être, c'est l'introspection de Descartes alliée à la spéculation logique. Descartes, parti des données de sa conscience, a bâti la logique et la métaphysique ; Malebranche, à l'aide de la même méthode, a élaboré sa morale ; le Père André, de la même manière, a échafaudé son esthétique. — Cousin les résume tous les trois ; il emploie la même introspection ; il emploie la même dialectique ; il n'y ajoute que son éloquence habituelle et l'influence de la philosophie allemande qu'on retrouve, du reste, dans tous ses écrits.

« Or, la vraie méthode, écrit-il en commençant son chapitre sur le beau, qui doit vous être aujourd'hui familière, nous fait une loi de partir de l'homme pour arriver aux choses. *L'analyse psychologique* sera donc encore ici notre point de départ, et l'étude de *l'état de l'âme* en présence du beau nous préparera à celle du beau considéré en lui-même et dans ses objets » (5). Il pourrait sembler, d'après cette citation textuelle qu'on vient de lire, que l'auteur se

(1) *Du vrai, du beau et du bien*, édit. de 1853, p. 257.
(2) *Loc. cit.*, p. 339.
(3) *Loc. cit.*, p. 369.
(4) *Loc. cit.*, p. 272.
(5) *Loc. cit.*, p. 136.

place en étudiant le beau à un point de vue strictement psychologique ; et cependant il n'en est rien. En réalité, là encore, Cousin exagère. Il ne s'agit pas d'une analyse psychologique se fondant sur des faits, *mais d'une analyse logique appliquée à deux ou trois concepts psychologiques*. D'ailleurs on jugera l'arbre d'après ses fruits.

Quelles sont les données de la psychologie ? ou, selon l'expression de Cousin, comment se présente « le beau dans l'esprit de l'homme ? » « Quand nous avons sous les yeux un objet dont les formes sont parfaitement déterminées, et l'ensemble facile à embrasser, une belle fleur, une belle statue, un temple antique d'une médiocre grandeur, chacune de nos facultés s'attache à cet objet et s'y repose avec une satisfaction sans mélange. Nos sens en perçoivent aisément les détails : notre raison saisit l'heureuse harmonie de toutes ses parties. Cet objet a-t-il disparu, nous nous le représentons distinctement, tant les formes en sont précises et arrêtées ! L'âme, dans cette contemplation, ressent une joie douce et tranquille, une sorte d'épanouissement » (1). Cette *joie douce et tranquille* constitue *le sentiment du beau ;* et cette description, c'est tout ce que l'analyse psychologique nous offre sur ce sentiment. Mais à côté du sentiment du beau il y a le jugement prononcé par la raison ; tout ce que nous savons de ce jugement, c'est qu'il est *absolu* et *universel*. Nous savons aussi que le beau diffère de l'agréable — car l'agréable est individuel, variable et correspond aux sens et le beau à la raison. Le sentiment du beau est étranger au désir et à la passion ; il trouve sa propre satisfaction en lui-même. Il est désintéressé et ignore complètement l'utilité. S'il est un allié de la morale, c'est indirectement qu'il la sert en s'associant à tout ce qui élève l'âme (2).

A côté du sentiment du beau, il y a le sentiment du *sublime*. Voici sa description psychologique : « Considérons un objet aux formes vagues et indéfinies, et qui soit très beau pourtant : l'impression que nous éprouvons est sans doute encore un plaisir, mais c'est un plaisir d'un autre ordre. Cet objet ne tombe pas sous toutes nos prises comme le premier. La raison le conçoit, mais les sens ne le perçoivent pas tout entier, et l'imagination ne se le représente pas distinctement. Les sens et l'imagination s'efforcent

(1) *Loc. cit.*, p. 146.
(2) *Loc. cit.*, p. 185.

en vain d'atteindre ses dernières limites ; nos facultés s'agrandissent, elles s'enflent, pour ainsi dire, afin de l'embrasser, mais il leur échappe et les surpasse. Le plaisir que nous ressentons vient de la grandeur même de cet objet, mais en même temps cette grandeur fait naître en nous je ne sais quel sentiment mélancolique, parce qu'elle nous est disproportionnée » (1).

Reste à savoir comment peut-on caractériser « le beau dans les objets ». Là encore, le beau se distingue de l'agréable, de l'utile, de la convenance des moyens relativement à leur fin, de la proportion (2). Pour Cousin, la plus vraisemblable théorie du beau est celle qui le place dans *l'unité* et *la variété*.

Toutes les beautés se divisent en physiques, intellectuelles et morales et peuvent être réunies dans la beauté morale. Elles constituent le beau réel. Mais au-dessus de celui-ci, il y a le beau idéal. Le dernier terme de l'idéal, c'est Dieu — Dieu est le beau par excellence. Et c'est à ce point seulement que se confondent le vrai et le bon avec le beau. Tous les trois sont des attributs et non des êtres. Mais il n'y a point d'attributs sans sujet. Et « comme ici il s'agit du vrai, du beau et du bien absolus, leur substance ne peut être que l'être absolu. C'est ainsi que nous arrivons à Dieu » (3). Ainsi, Cousin réduit sa trilogie en une seule substance : Dieu.

Mais descendons de ces hauteurs métaphysiques et examinons l'art. « L'art, pour Cousin, est la reproduction de la beauté, et le pouvoir en nous capable de la reproduire s'appelle le génie » (4).

Cette beauté que l'art doit reproduire ne doit pas être la beauté de la nature, mais « la beauté idéale, telle que l'imagination humaine la conçoit à l'aide des données que lui fournit la nature » (5). L'art doit exprimer à l'aide de la beauté physique (forme) l'idéal. « La fin de l'art est l'expression de la beauté morale à l'aide de la beauté physique. Celle-ci n'est pour lui qu'un symbole de celle-là. Dans la nature, ce symbole est souvent obscur : l'art, en l'éclaircissant, atteint des effets que la nature ne produit pas toujours » (6). L'art doit, à l'aide de la forme matérielle, exprimer l'idée. « Le problème de l'art est d'arriver jusqu'à l'âme par le corps. L'art

(1) *Loc. cit.*, p. 146-147.
(2) *Loc. cit.*, p. 156-157.
(3) *Loc. cit.*, p. 449.
(4) *Loc. cit.*, p. 173.
(5) *Loc. cit.*, p. 188.
(6) *Loc. cit.*, p. 177.

offre aux sens des formes, des couleurs, des sons, des paroles, arrangées de telle sorte qu'elles excitent dans l'âme, cachée derrière les sens, l'émotion ineffable de la beauté » (1).

Quant à la théorie de l'unité et de la variété dans l'art, théorie à laquelle Cousin ne s'arrête que très peu, il la comprend d'une façon spéciale : « La vraie unité, c'est l'unité d'expression, et la variété n'est faite que pour répandre sur l'œuvre entière l'idée ou le sentiment unique qu'elle doit exprimer » (2).

Cousin divise les arts en arts de l'ouïe et arts de la vue et fait un essai de classification en se plaçant au point de vue du pouvoir que les arts possèdent d'exprimer l'idéal. Toutes ces distinctions ou classifications sont fort peu importantes.

Si l'on compare maintenant cet exposé avec le résumé primitif du cours de 1818, publié par Garnier, on remarquera quelques différences appréciables. Tout d'abord ce cours, fait à l'époque où Cousin était sous l'influence de la philosophie allemande, porte très marquée cette influence. D'autre part, ses analyses sont plus riches, plus colorées. L'idée de réduire la trilogie — beau, bien, vrai — dans l'unité divine, qu'il nomme encore l'*infini*, est plus délicatement exquissée, avec des couleurs moins criardes, avec des accents de philosophe et non pas de prédicateur.

Dans son cours primitif, il insiste beaucoup plus sur l'expression et même il y ajoute la sympathie, annonçant ainsi l'œuvre de Th. Jouffroy, qui était un de ses auditeurs et de ses élèves. Voici son analyse psychologique de ce qu'on éprouve en face d'un objet beau ; il est facile de remarquer qu'elle est beaucoup plus riche que celle que nous avons trouvée dans son livre. « Placez-vous devant un objet de la nature, dans lequel tous les hommes reconnaissent de la beauté ; examinez le phénomène total qui se passe en vous à cet aspect, et cherchez à en dégager les éléments : il est certain que vous prononcez que l'objet est beau, et que vous prononcez ce jugement d'une manière absolue ; vous savez que ce n'est pas vous qui faites votre jugement, mais qu'il vous est imposé du dehors ; et si l'on vient vous contredire, vous affirmez qu'on se trompe, qu'il ne s'agit pas ici d'un fait qui vous soit personnel, mais d'une lumière objective qui éclaire tous les esprits. Il est encore certain qu'après avoir jugé que l'objet est

(1) *Loc. cit.*, p. 189.
(2) *Loc. cit.*, p. 197.

beau, vous sentez sa beauté, c'est-à-dire que vous éprouvez une émotion délicieuse, et que vous êtes attiré vers l'objet par l'amour, suite inévitable du sentiment de plaisir... Le jugement et le sentiment, tels sont les deux vrais éléments internes de l'idée du beau » (1).

Son idéalisme est moins tranché, beaucoup plus délicat — il se dérobe presque derrière le nom de symbolisme. « Tout est symbolique dans la nature, écrit-il, la forme n'est jamais une forme toute seule, c'est la forme de quelque chose, c'est la manifestation de l'interne. La beauté est donc l'expression, l'art sera donc la recherche de l'expression » (2). Plus loin, Cousin ajoute : « On peut distinguer trois classes de symboles : 1° la nature purement physique, le moins expressif de tous les symboles ; 2° la nature animale, qui partage la sensibilité avec l'homme ; 3° la nature humaine douée d'intelligence et de moralité. Dégagez le beau de ses formes naturelles, vous trouverez le beau idéal ; si vous cherchez à réaliser ce beau idéal, vous faites de l'art » (3). Et pour mieux faire comprendre l'effet de l'art : « Si l'art a pour but de peindre le beau moral, il a pour résultat d'exciter chez les autres le sentiment du beau dont l'artiste a été possédé. Ainsi, en même temps qu'il est symbolique, il est aussi sympathique. Idéal et sympathie, telles sont les deux lois suprêmes de l'art » (4). Voilà des passages intéressants qui annoncent l'œuvre de Jouffroy.

Nous ne pouvons nous empêcher de citer les lignes suivantes qui, résumant son idée principale, montrent en même temps combien elle avait perdu en passant du cours initial dans son livre : « L'infini est l'origine et le fondement de tout ce qui est : il se révèle à nous par le vrai, le bien et le beau ; en descendant de cet être suprême, on arrive à une suprême beauté, qui est la moins éloignée du type infini, mais qui en est déjà bien loin ; de là, de dégradation en dégradation, vous descendez à la beauté réelle ; vous aurez parcouru une multitude de degrés intermédiaires, vous aurez rencontré l'art et tous les degrés de l'art, l'Apollon, la Vénus, le Jupiter, etc., et au-dessous de l'art, la nature et tous les degrés de la beauté naturelle. Souvenez-vous cependant que toutes ces

(1) *Cours de philosophie*, etc. (1836), p. 216-217.
(2) *Loc. cit.*, p. 260.
(3) *Loc. cit.*, p. 261.
(4) *Loc. cit.*, p. 268.

sphères différentes se touchent et se pénètrent pour ainsi dire. Au-dessous du beau, enfin, vous trouverez l'agréable, c'est-à-dire, après les objets du jugement, les objets de la sensation » (1).

Ce résumé, qui ouvre des horizons vers l'infini, est réellement beau, mais d'une beauté enfantine, naïve, à faire sourire le plus naïf et le plus simpliste d'entre nous. Que l'on s'imagine un professeur à la Faculté de médecine, commençant son cours de pathologie générale à peu près ainsi : « L'infini est l'origine et le fondement de la santé. En descendant de la santé divine, vous trouverez des santés de plus en plus imparfaites, etc. » Notre comparaison, quelque audacieuse qu'elle soit, n'a rien, absolument rien, d'exagéré. Les faits esthétiques, d'un ordre plus élevé que les phénomènes physiologiques, demandent des explications beaucoup plus compliquées que celles de ces derniers.

Le chimiste qui définirait l'acide carbonique ou le chlorate de potasse, en nous disant seulement que ce sont des assemblages d'atomes, serait parfaitement dans le vrai, ce qui ne nous empêcherait pas de lui rire au nez. Dire que Dieu est la source du beau, c'est plus risible encore que l'explication du chimiste — car nous nous trouvons en face d'un phénomène plus complexe que ne l'est le fait chimique. Les explications simplistes, sans aucune utilité, qu'on ne peut même pas perfectionner, c'est le propre des systèmes philosophiques.

Dire comme Paul Janet, que le système de Cousin manque de cohésion et de précision, c'est encore être fort indulgent (2). Celui qui a le mieux montré les défauts du système de Cousin, c'est Renan (3). « M. Cousin, écrit-il, étant, malgré la haute valeur de ses spéculations, plus particulièrement de la classe des philosophes littéraires et politiques, les personnes préoccupées surtout du côté scientifique doivent naturellement trouver chez lui quelques lacunes, lacunes qui s'expliquent du reste par l'éducation universitaire qu'il reçut. Le tour des études dans la vieille Université était beaucoup plus littéraire que scientifique : on ne croyait pas qu'en dehors des carrières d'application, les sciences physiques et mathématiques eussent quelque prix » (4). Et, défendant la méthode

(1) *Loc. cit.*, p. 208.
(2) Paul Janet. *V. Cousin et son œuvre*, 1885, p. 449.
(3) E. Renan. *Essais de morale et de critique*. Article : Cousin (3e édition), 1867. La préface est de 1859.
(4) *Loc. cit.*, p. 80.

scientifique contre une idéologie creuse et sonore, Renan écrit cette phrase, qui peut s'appliquer à tous les systèmes qui ne se fondent pas strictement sur l'étude et l'observation du réel : « La tentative de construire la théorie des choses par le jeu des formules vides de l'esprit est une prétention aussi vaine que celle du tisserand qui voudrait produire de la toile en faisant aller sa navette sans y mettre du fil » (1).

C'est la seule critique que nous adressons aussi à la théorie de Cousin et à tous les systèmes vides. Quant à discuter les détails de sa doctrine, à examiner par exemple si Dieu est réellement la substance dont le beau est l'attribut, cela nous semble aussi oiseux que de s'occuper de la couleur de la toile du tisserand qui tisse sans fil.

3. — L'esthétique de Lamennais (2) présente les mêmes caractères que celle de Quatremère de Quincy et surtout que celle de V. Cousin ; elle possède pourtant une nouvelle idée directrice : l'idée religieuse, qui joue un rôle principal.

L'art est l'imitation de l'œuvre divine ; son origine est religieuse ; son évolution suit celle de la religion et l'exprime. « Connaître, comprendre l'œuvre divine, voilà la science ; le reproduire sous des conditions matérielles ou sensibles, voilà l'art » (3).

C'est dans le temple chrétien qu'on peut suivre l'évolution de l'art, semblable à celle de la Création. En effet, Lamennais développe une évolution de l'art, complètement fantaisiste et en contradiction avec les faits ; il place l'architecture au début de cette évolution dont l'aboutissant est, selon lui, l'art oratoire (4).

Pour Lamennais, l'œuvre d'art est avant tout l'expression de l'état religieux et de la mentalité de celui qui la crée (5). Déjà, nous avons vu que Mme de Staël envisageait l'art comme une « fonction » de la société. C'est une idée analogue qui se présente dans l'œuvre de Lamennais. C'est en traitant de la peinture surtout, que Lamennais essaie, à propos de chaque école, de démon-

(1) *Loc. cit.*, p. 82.
(2) F. Lamennais. *Esquisse d'une philosophie* (Tome troisième, Livres huitième et neuvième : *De l'art*, p. 125 à 479). Paris, 1840. Lamennais, né en 1782, est mort en 1854.
(3) *Loc. cit.*, p. 141.
(4) *Loc. cit.*, p. 145-162.
(5) *Loc. cit.* Cette idée se retrouve dans : *Qu'est-ce que l'art ?* de Tolstoï.

trer qu'elle exprime « les idées, le génie, les mœurs » du peuple qui l'a engendrée (1).

« On le voit, écrit-il, dans chacune de ses branches, l'art, comme nous l'avons établi d'abord, n'est que la forme extérieure des idées, l'expression du dogme religieux et du principe social dominant à certaines époques » (2). D'où, conclut Lamennais, on ne peut imiter l'art ancien. Ainsi, il est en contradiction, et là seulement du reste, avec Quatremère de Quincy ; par ailleurs, en effet, il estime, ainsi que ce dernier, que l'on ne doit pas imiter la nature, mais l'idéal et rien que l'idéal. « Si l'art n'est point l'imitation de l'art ou de ses créations accomplies déjà, il n'est pas davantage l'imitation de la nature, en ce sens qu'il s'efforce de reproduire, non les apparences phénoménales, mais leur *archétype idéal,* tel qu'il subsiste en Dieu, immuable, éternel comme lui » (3).

A côté de l'idée religieuse, l'autre idée directrice de l'œuvre esthétique de Lamennais est *l'imitation de l'archétype idéal et divin.* Lamennais nous dira que « comme par un mouvement perpétuel d'ascension, tous les êtres tendent vers Dieu, aspirent à s'unir, à s'identifier à Dieu, sans néanmoins y parvenir jamais, parce qu'au moment même où s'opérerait cette union parfaite, ils cesseraient d'exister individuellement ; ainsi l'art aspire au beau infini, à s'unir, à s'identifier à lui, sans y parvenir jamais, parce que l'art n'étant pas seulement la manifestation de la forme, mais sa manifestation sensible, et le beau infini excluant, par son immuable essence, toute manifestation sensible, l'art aussi cesserait d'exister au moment ou s'opérerait son union parfaite avec le terme de sa tendance » (4).

L'imitation de l'idéal, on la retrouve à chaque page du livre : « Dans la reproduction des formes matérielles, l'art doit donc tendre à reproduire, non le simple phénomène, le pur fait sensible de la forme actuellement réalisée, mais l'exemplaire immatériel ; ... l'art n'est donc pas une simple immitation de la nature ; il doit révéler, sous ce qui frappe les sens, le principe interne, l'idéale beauté que l'esprit seul perçoit et qu'éternellement Dieu contemple en soi » (5).

(1) *Loc. cit.*, p. 267.
(2) *Loc. cit.*, p. 193.
(3) *Loc. cit.*, p. 194.
(4) *Loc. cit.*, p. 237-239.
(5) *Ibid.*

Lamennais est conséquent avec son idéalisme, quand, comme Quatremère de Quincy ou V. Cousin, il s'élève contre l'individuel et le personnel, ou quand il nie en art la forme pour la forme (ou l'art pour l'art). « Et, puisque le beau réside primitivement, essentiellement dans l'idée, dans le type, et non dans la forme qui manifeste le type, rechercher la forme pour la forme même, ou, en d'autres termes, réduire l'art à l'un de ses éléments, la forme pure, ce n'est pas seulement le mutiler, c'est le détruire radicalement » (1). Il ne faut pas oublier qu'à l'époque où Lamennais écrivait ces lignes, la théorie de l'art pour l'art régnait en France.

Il faut signaler, dans le livre de Lamennais, un essai d'explication de la compréhension de la musique, et un essai d'explication du rire produit par le comique (2).

La musique part de la sensation pour s'élever à l'idée, mais, contrairement aux autres arts, elle ne manifeste l'idée qu'indirectement ; elle la fait « pressentir dans un vague lointain, sous les ombres flottantes qui l'enveloppent. Elle ne la révèle point à l'esprit avec la netteté qui produit la compréhension, mais elle détermine un état, excite des émotions correspondantes à sa nature mystérieusement voilée » (3). « Ainsi la musique n'imite point, elle crée, elle concourt à réaliser le monde immatériel où l'esprit se dilate sans fin » (4). L'homme manifeste par elle, non l'idée, mais « le sentiment lié à l'idée ».

---

(1) *Loc. cit.*, p. 474.

(2) Voici un passage intéressant où Lamennais analyse l'*apport personnel* dans l'œuvre d'art : « Il se mêle toujours quelque chose de nous aux lieux que nous voyons. L'impression physique que nos sens en reçoivent se transforme au dedans de nous-mêmes, et y suscite, pour ainsi parler, une image idéale en harmonie avec nos pensées, nos sentiments, notre être intime. Que deux artistes peignent d'après nature le même paysage, leurs œuvres, l'une et l'autre matériellement exactes, pourront différer profondément et aucune ne produira uniquement la nature ; elles seront empreintes d'un caractère directement émané de l'artiste.... Et, en effet, ce qui distingue particulièrement les grands maîtres, c'est qu'ils ont su prêter aux lieux un langage indéfinissable, qui touche, émeut, provoque la rêverie et l'attire doucement comme en des espaces infinis ». *Loc. cit.*, p. 239.

(3) *Loc. cit.*, p. 297. Lamennais, rapprochant la musique de l'architecture, écrit : « Sous ce rapport, l'architecture ou l'harmonie des formes présente quelque chose de semblable à ce qu'on retrouve dans la musique ou dans l'harmonie des sons. Ni l'une ni l'autre ne manifestent l'idée telle qu'elle est en tant qu'objet de la connaissance, mais elles déterminent dans l'être qui voit ou entend un certain état interne ou des sentiments correspondant à un ordre d'idées ». *Loc. cit.*, p. 167.

(4) *Loc. cit.*, p. 310.

Quant à l'explication du risible, elle est intéressante, car c'est une des premières qu'on trouve en France au XIX[e] siècle. Plus tard, on en rencontre un grand nombre qui nécessiteraient une monographie sérieuse. Le rire, pour Lamennais, vient d'une secrète satisfaction d'amour propre. « Quiconque rit d'un autre, se croit en ce moment supérieur à lui par le côté où il l'envisage et qui excite son rire, et le rire est surtout l'expression du contentement qu'inspire cette supériorité réelle ou imaginaire » (1). C'est, à peu près, la théorie de l'orgueil de Poinsinet de Sivry (2).

Paul Janet, examinant l'esthétique de Lamennais, écrit que dans son ensemble elle est « idéaliste et platonicienne, comme celle de V. Cousin dans *le Vrai, le Beau et le Bien.* Comme celle-ci aussi, c'est une esthétique littéraire, plus intéressante par la forme que par l'analyse scientifique. Enfin, les doctrines fondamentales sont les mêmes de part et d'autre » (3).

En effet, si Cousin avait quelques données psychologiques, puisées chez Kant et la philosophie allemande, Lamennais n'en a rien gardé. Son esthétique ne repose absolument sur rien ; donc toutes les critiques adressées à Cousin, on peut les répéter avec plus de sévérité en jugeant l'esthétique de Lamennais.

On peut se demander quels avantages a tiré l'esthétique de cette période idéaliste et métaphysique.

Cousin a débarrassé l'art de la tutelle de la morale — et c'est déjà un résultat appréciable. D'autre part, à cause de son éloquence même, il a attiré l'attention des savants et du public vers le problème du beau et a rendu plus ou moins populaires les théories des esthéticiens allemands.

Lamennais, insistant sur le fait que l'art est l'expression de l'état social et religieux de l'homme, montre, sans le vouloir, que l'art est chose relative par excellence, et d'une part prépare l'évolution des idées et de l'autre contribue à la ruine de sa propre théorie de l'archétype absolu et immuable.

---

(1) *Loc. cit.*, p. 370.

(2) A titre de curiosité, nous signalons une théorie analogue dans les *Curiosités Esthétiques* (1868) de Ch. Baudelaire. Cela va sans dire, il a paru, avant 1868, des œuvres plus sérieuses sur la même question.

(3) Paul Janet, *la Philosophie de Lamennais*, 1890, p. 141-142.

Le terrain est prêt pour l'apparition des théories fécondes qui, ne croyant pas tenir l'absolu, poussent vers la libre recherche de la vérité — cette recherche qui fait à la fois les délices et les tourments de l'esprit humain.

CHAPITRE III

Un essai d'explication psychologique.

---

1. TH. JOUFFROY. — 2. SULLY-PRUDHOMME.

1. — Cousin, à la fin de son chapitre sur le beau, a ajouté la note suivante : « Au premier rang des auditeurs intelligents de ce cours était M. Jouffroy qui, déjà, sous nos auspices, deux ans auparavant, avait présenté à la Faculté des lettres, pour être reçu docteur, une thèse sur le beau (1). M. Jouffroy avait depuis cultivé, avec un soin et un goût particuliers, les semences que notre enseignement avait pu déposer dans son esprit » (2). Il est à souhaiter que tous les maîtres aient des disciples comme l'auditeur du cours de Cousin. En effet, l'œuvre esthétique de Jouffroy, dans laquelle on sent l'influence de son maître, est à tous les points de vue infiniment supérieure à celle de Cousin.

Tout d'abord, nous n'avons pas affaire à un système de métaphysique, mais à une doctrine s'inspirant de la psychologie ; le progrès est grand. Et il est d'autant plus grand qu'à côté du psychologue de la vieille école nous trouvons l'observateur patient, curieux, examinant les théories ou les doctrines et qui n'est jamais content de ses conclusions.

Les leçons de Jouffroy, faites devant un auditoire restreint et publiées par Damiron, forment son *Cours d'esthétique* (3), un des livres les plus importants de l'esthétique francaise. « Comparés à celui-ci, écrit Taine, les écrits écossais et français sur le beau paraissent misérables. Pour tout dire en un mot, il est le seul qu'on puisse lire après l'*Esthétique* de Hegel » (4).

Jouffroy voit, comme Cousin, dans le phénomène produit en

---

(1) La thèse de Jouffroy (12 août 1816) porte pour titre : *Le sentiment du beau est différent de celui du sublime : ces deux sentiments sont immédiats.*

(2) *Du vrai, du beau et du bien*, p. 254, note.

(3) Ce cours a été fait en 1822. Le livre a paru en 1843. Th. Jouffroy, né en 1796, est mort en 1842.

(4) *Les philosophes français du* XIX*e siècle*, 1856, p. 231.

nous par l'objet beau, d'une part, une sensation agréable, un plaisir et, d'autre part, un jugement intellectuel. C'est à la détermination de ce plaisir produit par l'objet beau qu'il consacre une grande partie de son *Cours*. Suivons son analyse : 1° Ce plaisir n'a pas pour cause *l'utilité* de l'objet beau. Jouffroy développe plusieurs raisons, entre autres le fait que toute chose utile n'est pas belle, ni toute chose nuisible laide. D'autre part, une chose belle cesserait d'être belle quand elle deviendrait inutile. Un jugement d'utilité précéderait tout plaisir du beau, or, dans la réalité, ce n'est pas le cas. Enfin, ce qui fait la beauté d'une chose fait rarement son utilité. « Un beau fruit n'est plus beau pour l'homme qui a soif... » (1) ; 2° le plaisir du beau n'a pour cause ni la *nouveauté*, ni *l'habitude*. La nouveauté et l'habitude sont des sources de plaisir ; des faits incontestables nous prouvent cela, mais les théories qui font résider le beau ou dans la nouveauté ou dans l'habitude sont insuffisantes et exagérées dans leurs conclusions ; 3° ni *l'ordre*, ni la *proportion* ne suffisent pour expliquer le plaisir produit par le beau. Mais comme il y a des choses utiles qui sont belles, tout en n'acceptant pas que l'utile constitue le beau, ainsi il y a des choses ordonnées et bien proportionnées qui sont belles, sans que l'ordre ou la proportion soient les éléments essentiels de la beauté ; 4° *l'unité* et la *variété* sont aussi des conditions de la beauté sans en être les principes — ce sont des simples moyens qui font mieux ressortir le beau. « La preuve c'est qu'il y a des objets très uns et très variés qui nous paraissent laids, et d'autres objets sans beaucoup d'unité, sans beaucoup de variété, nous impriment l'effet du beau » (2) ; 5° *l'association des idées* n'est pas le principe du beau, comme le soutient Dugald Steward — l'artiste pourtant doit en tenir compte (3).

L'étude de l'association des idées dans l'art est très intéressante, et c'est en partant de cette critique sur l'association des idées que Jouffroy passe à l'étude du *symbole* et laisse la partie négative de son analyse pour traiter la partie affirmative et construire sa propre théorie. Tout son système esthétique repose sur deux concepts : *le symbole et la sympathie.*

Tout objet, toute idée, est, jusqu'à un certain point, un symbole. « On entend généralement par symbole ce qui produit une certaine

(1) *Cours d'esthétique*, p. 22 à 26.
(2) *Loc. cit.*, p. 98.
(3) *Loc. cit.*, p. 121.

impression sur nous ; et la suite de cette impression éveille en nous certaines idées qui, elles-mêmes, en réveillent d'autres qui s'en distinguent » (1). Tout est symbole, puisque tout éveille en nous l'idée de quelque chose que nous n'apercevons pas. Mais, il y a des symboles clairs, moins clairs et inintelligibles — des symboles précis et vagues. Il y a des symboles naturels : « Ainsi les expressions de la physionomie révèlent à l'intelligence le principe humain qui les produit » (2).

Au fond de tout être, de tout objet animé ou inanimé, il y a ce que nous appelons *la force* ou l'âme. Le symbole exprime d'une façon nette ou vague cette force, que Jouffroy appelle *l'invisible*. « Le monde n'est qu'un symbole matériel qui permet aux forces de se parler et de converser entre elles, de s'exprimer à sa faveur dans quelque langage et de communiquer les unes avec les autres. Ainsi la matière est à la fois obstacle et moyen ; la matière empêche les forces de s'approcher, et les aide à se montrer les unes aux autres (3) ».

Quand on se demande comment la force produit les qualités de la matière, on fait de *la science ;* et quand on se demande quelle est la nature de la force qui produit les qualités de la matière on *est artiste* — on contemple et on admire la force inhérente à la matière.

Tout ce que nous percevons, étant l'effet de la force, en est l'expression. Le monde n'a de valeur pour l'artiste qu'en tant qu'il exprime la force. C'est dans l'expression qu'il faut chercher le principe de la beauté. Mais la matière enveloppe la force — comment l'âme de l'artiste pourra-t-elle saisir l'invisible que la matérialité des êtres cache ? En d'autres termes, comment deux forces pourront-elles agir l'une sur l'autre ? Par la *sympathie,* c'est-à-dire par une analogie de nature. L'artiste doit donc exprimer la force, en sympathisant avec elle à travers les symboles qui la laissent deviner en la cachant — et nous, nous devons sympathiser avec l'œuvre symbolique de l'artiste pour saisir l'invisible qu'il y a exprimé. « Pour qu'il y ait émotion esthétique, écrit Jouffroy, il ne suffit donc pas que la force comprenne la force, que l'âme s'offre à l'âme ; il faut de plus absolument, que l'âme s'offre à l'âme par des signes

(1) *Loc. cit.*, p. 131.
(2) *Loc. cit.*, p. 139.
(3) *Loc. cit.*, p. 145.

naturels ; qu'à travers les symboles naturels la force comprenne la force ; il ne faut pas uniquement expliquer l'homme ; il faut l'exprimer » (1). Jouffroy donne comme exemple Molière qui est artiste car il évoque les symboles naturels qui manifestent les passions, et Vauvenargues qui analyse le cœur humain en psychologue.

C'est donc dans l'expression de la force par les symboles que Jouffroy fait consister l'art. « Faut-il faire savoir qu'un homme est avare ? l'artiste ne dira pas : cet homme est avare ; c'est là le propre de l'orateur ; l'artiste peindra l'avarice de cet homme dans tous ses traits, dans toutes ses habitudes, dans toute sa conduite » (2).

La force, l'invincible ne nous procure l'émotion et le plaisir esthétiques qu'exprimé par des signes, par des symboles. « Or il y en a de deux espèces. Il y en a d'éternels, d'immuables, qui signifient dans tous les temps, dans tous les lieux, à toutes les époques, et que comprend l'Africain comme l'Européen ; puis il y en a d'accidentels et de conventionnels, qui n'appartiennent qu'à tel temps, qu'à tel lieu, et que ce temps, ce lieu seuls peuvent comprendre » (3). L'artiste doit choisir, autant que possible, les symboles inaltérables ; d'une part donc, dans l'œuvre d'art, il doit rechercher l'invisible, et de l'autre il doit le représenter par des formes ou symboles intelligibles et clairs, par des expressions vraies et naturelles. *« La définition la plus haute de l'art c'est que l'art est l'expression de l'invisible par des signes naturels qui le manifestent »* (4).

Le beau qui exprime l'invisible excite la sympathie ; le laid l'antipathie. Le sublime excite la sympathie et des sentiments opposés — il attire et repousse en même temps. Le joli excite en nous un amour pur sans mélange (5).

Le sentiment esthétique fondamental, c'est le sentiment sympathique. La disposition de l'âme humaine à reproduire ou à répéter en soi les états de la nature vivante, que les objets extérieurs lui suggèrent, c'est la sympathie. Ressentir l'effet de la sympathie c'est

(1) *Loc. cit.*, p. 156.
(2) *Loc. cit.*, p. 157.
(3) *Loc. cit.*, p. 214.
(4) *Loc. cit.*, p. 230.
(5) Jouffroy, dans sa thèse (1816) déjà citée, démontrait que le beau est différent du sublime et que ces deux sentiments sont immédiats. Dans cet écrit de jeunesse où l'on trouve l'influence de Burke et de Kant et, en second lieu, celle de Cousin, on doit remarquer les qualités psychologiques que Jouffroy développera plus tard dans son *Cours*.

ressentir l'effet esthétique fondamental que l'expression produit sur le spectateur; ce sentiment esthétique se modifie, selon qu'il s'y mêle tel ou tel sentiment accessoire.

Voici, en somme, le résumé des idées de Jouffroy : « Le fait esthétique résulte toujours du rapport de deux termes différents, l'objet et le sujet : l'objet qui, par l'expression, agit sur le sujet ou le spectateur; le sujet ou le spectateur qui, par la sympathie, reçoit l'action de l'objet. L'expression, c'est dans l'objet, la manifestation d'un certain état d'âme. La sympathie, c'est, dans le sujet, la répétition d'un certain état de l'âme que l'objet manifeste. La manifestation dans l'objet d'un certain état de l'âme ou l'expression, c'est le pouvoir esthétique. La reproduction dans le sujet du certain état de l'âme que l'objet manifeste ou la sympathie, c'est le sentiment esthétique » (1).

Le pouvoir esthétique produit infailliblement chez le sujet contemplant le sentiment esthétique et le sujet ressent alors le plaisir sympathique ou esthétique.

Mais qùi fait naître ce plaisir de la sympathie? Jouffroy nous répond qu'il provient, tout d'abord, de la découverte à travers la matière (forme ou symbole) de l'invisible (force). Ensuite du fait que nous sommes mus sans dépense d'activité, puisque l'activité vient du dehors par la sympathie. Et, en troisième lieu, du passage d'un état à un autre état; du passage de notre état initial à l'état où nous jette la sympathie (2).

A côté de cette idée que l'art est l'effet de la sympathie éprouvée pour l'invisible exprimé par des symboles, que Jouffroy développe dans tout son livre, on trouve une grande foule de remarques et d'observations psychologiques accessoires, très fines et très intéressantes, mais qu'il nous est impossible de reproduire ou même de résumer ici.

Tout en reconnaissant que l'œuvre de Jouffroy forme un système clos et que même la métaphysique n'en est pas absente, il faut dire aussi que c'est sur des données psychologiques intéressantes que ce système repose. La sympathie est une donnée psychologique, qu'on peut étudier et approfondir — de même on peut étudier le besoin d'expression qui tourmente l'artiste.

La psychologie d'ailleurs, à l'époque de Jouffroy, était encore

(1) *Loc. cit*, p. 263.
(2) *Loc. cit.*, p. 271-273.

bien pauvre ; c'est donc un très grand mérite du *Cours d'esthétique* d'avoir orienté cette branche d'études vers la voie psychologique, qui est sa propre voie, en la tirant de la métaphysique, vers laquelle l'œuvre de Cousin la poussait de plus en plus.

L'influence de Jouffroy, si nous jugeons d'après le nombre de ceux qui ont repris ses idées, fut considérable.

Sainte-Beuve — et nous sommes dans l'absolue impossibilité de dire si l'illustre critique avait suivi ou connaissait le *Cours* de Jouffroy — dans la *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* (1829), développe rapidement des idées presque identiques à celles de l'esthéticien. Voici ce passage intéressant : « Le sentiment de l'art implique un sentiment vif et intime des choses. Tandis que la majorité des hommes s'en tient aux surfaces et aux apparences, tandis que les philosophes proprement dits reconnaissent et constatent un *je ne sais quoi* au delà des phénomènes, sans pouvoir déterminer la nature de ce *je ne sais quoi,* l'artiste, comme s'il était doué d'un sens à part, s'occupe paisiblement à sentir sous ce monde apparent l'autre monde tout intérieur qu'ignorent la plupart, et dont les philosophes se bornent à constater l'existence ; il assiste au jeu invisible des forces, et *sympathise* avec elles comme avec des âmes ; il a reçu en naissant la clef des symboles et l'intelligence des figures : ce qui semble à d'autres incohérent et contradictoire n'est pour lui qu'un contraste harmonique, un accord à distance sur la lyre universelle. Lui-même il entre bientôt dans ce grand concert, et, comme ces vases d'airain des théâtres antiques, il marie l'écho de sa voix à la musique du monde » (1).

D'autres écrivains suivirent les idées de Jouffroy (2). En 1865, F. Bouillier, dans son livre *Du plaisir et de la douleur* (3), ouvrage à tendances scientifiques, reprend la théorie de Jouffroy, à propos du plaisir esthétique. Le plaisir que nous prenons « aux spectacles des manifestations diverses de l'activité hors de nous », provient de la sympathie. Si nous sommes témoins des efforts d'une activité analogue à la nôtre, notre sympathie s'émeut, nous nous intéres-

(1) *Loc. cit., Pensée XX* (dernière).

(2) Dans un livre du Dr J.-M. Amédée Guillaume, intitulé : *Du bon et du beau* (Question extraite du second volume de la *Physiologie des sensations*, 1848), nous trouvons la théorie que les caractères du beau excitent en nous la sympathie (*Loc. cit.*, p. 185). Nous sommes dans l'impossibilité de dire si le Dr Guillaume a lu les théories de Jouffroy.

(3) Francisque Bouillier, *Du plaisir et de la douleur*, 1865.

sons à cette activité et nous éprouvons du plaisir ou de la douleur suivant qu'elle réussit ou échoue, tout comme s'il s'agissait de nous-mêmes, à un degré un peu moindre toutefois. Or, notre sympathie a des préférences : « Les individus qui, dans la même espèce, sont les mieux doués et *expriment* au plus haut degré l'activité et la vie, voilà ceux qui excitent davantage notre sympathie » (1). On trouve dans ce passage la théorie de l'expression ; la force ou l'invisible de Jouffroy est remplacée par la vie ou l'activité.

Il faut citer aussi, non pour l'intérêt qu'ils présentent mais pour leur grand volume et la peine qu'ils nous ont donnée à les lire, les livres de l'abbé Prosper Gaborit (2), traitant du beau et reproduisant l'idée de l'expression de l'invisible de Jouffroy. L'abbé Gaborit pense qu'on peut définir l'expression : « toute révélation de l'invisible par les formes sensibles ». Mais l'abbé Gaborit, qui apprécie d'ailleurs Jouffroy, lui reproche de mettre l'essentiel de la beauté dans la sympathie qui n'est qu'un effet sur nous et « ... non un caractère de l'objet considéré en lui-même » (3). Cette critique, bien médiocre, à elle seule donne la mesure de l'esprit qui informe cet ouvrage.

Al. Dumont, au contraire, développe assez intelligemment les idées de Jouffroy, dans une brochure publiée en 1876 (4). L'origine du plaisir que nous procure le sentiment du beau, se trouve dans la sympathie. Le beau, d'autre part, est une force qui s'exprime par des signes. Dumont, du reste, fait des réserves fort peu intéressantes.

L'expression constitue l'idée génératrice de la *Métaphysique du beau* (1878), de l'abbé Bouëdron, brochure tout à fait insignifiante.

2. — C'est Sully Prudhomme (5) qui est le véritable héritier spirituel de Jouffroy ; son livre, fort important, sur *l'Expression dans les beaux arts,* demande un examen sérieux. Sully Prudhomme

---

(1) *Du plaisir et de la douleur*, p. 78.

(2) *Le Beau dans la nature et dans les arts*, 2 vol., 1871. — *La Connaissance du beau*, 1899.

(3) *Le Beau dans la nature*, etc., p. 202.

(4) Al. Dumont, *Etude sur l'esthétique*. Paris, 1876.

(5) Sully Prudhomme, *l'Expression dans les beaux arts, application de la psychologie à l'étude de l'artiste et des beaux arts.* In-8°, Lemerre, édit., 1883.

y développe une théorie générale de l'expression et de la sympathie, qu'il applique ensuite aux arts.

La propriété que nous possédons de reproduire dans notre intérieur les états de l'intérieur d'autrui est la plus complète manifestation de la sympathie (1). Par la sympathie, notre âme reconnaît une de ses qualités dans une sensation physique venue du dehors. Pour que cette sensation soit expressive, il faut qu'elle ait quelque caractère commun avec un état moral de l'être humain qui perçoit. En d'autres termes, comme nous ne pouvons connaître l'intérieur des autres êtres ou choses — nous jugeons toujours par des ressemblances ou dissemblances avec notre propre intérieur. Nous prêtons toujours notre âme, non seulement à nos semblables, mais même aux êtres inférieurs, et jusqu'aux choses inanimées. « En général, une bête ne nous paraît laide que par notre invincible propension à y chercher quelque chose de la figure humaine » (2).

Ce fait engendre l'anthropomorphisme — et Sully Prudhomme donne une excellente analyse de ce phénomène. « On peut dire qu'en général les formes des minéraux, des végétaux et des animaux qui peuplent la terre, au lieu de nous représenter les essences latentes qui les revêtent, ne font à nos yeux, avant toute réflexion, qu'imiter et symboliser l'essence humaine ; nous la leur prêtons à des degrés divers dans la mesure où ces formes le comportent. Ainsi, la plupart des objets tirent pour nous leur expression de quelque rapport vague avec la physionomie de l'homme, depuis le rocher et la plante jusqu'au singe. La poésie entière en fait foi » (3).

C'est là une différence essentielle entre la théorie de Jouffroy et celle de Sully Prudhomme. Tandis que Jouffroy pense qu'on sympathise avec ce qu'il appelle la force, que le symbole exprime — ainsi on peut sympathiser avec la force d'un caillou — pour la simple raison que cette force est de même essence que l'âme humaine, Sully Prudhomme trouve qu'on sympathise avec un objet parce qu'on lui prête l'essence humaine. Cette différence dans la conception de la sympathie est appréciable, voici pourquoi : chez Jouffroy, en acceptant que la force du caillou (c'est Jouffroy qui donne cet exemple) et l'âme humaine sont d'essence identique, on fait des concessions à la métaphysique. Au contraire, dans l'œuvre de

(1) *Loc. cit.*, p. 95.
(2) *Loc. cit.*, p. 102.
(3) *Loc. cit.*, p. 104.

Prudhomme, l'âme humaine est projetée ou prêtée aux objets, et cela par un acte de notre propre conscience. Ainsi, du domaine de la métaphysique, nous sommes transportés dans la psychologie.

Sully Prudhomme distingue deux sortes d'expression. Ces distinctions, fines et difficiles à saisir du premier coup, nous feront mieux comprendre sa façon de concevoir le fait essentiel : *la sympathie.*

« La perception expressive nous révèle ou bien uniquement notre propre état intérieur qui y correspond, comme lorsque l'azur du ciel éveille en nous un sentiment de joie sereine, ou bien l'état intérieur d'autrui, comme lorsque nous voyons un visage irrité. Dans le premier cas, l'expression ne fait que nous révéler à nous-mêmes, elle est subjective ; dans le second cas, elle nous renseigne sur autrui, elle est objective » (1). C'est à plusieurs reprises, et dans des longues pages que Sully Prudhomme essaie de mieux mettre en évidence cette distinction. « En résumé, écrit-il, toutes les formes, dans la nature, ont plus ou moins la propriété d'émouvoir l'homme par sympathie et par conséquent d'être expressives pour lui, mais leur expression est tantôt objective et réelle, tantôt subjective et, dans ce cas, imaginaire, quand on lui attribue un objet extérieur qui n'existe pas. L'expression subjective, c'est-à-dire celle à laquelle ne correspond pas un intérieur dans un être existant hors de nous, nous révèle du moins notre propre intérieur, et en cela elle n'est point erronée, pourvu que nous résistions aux entraînements de l'anthropomorphisme, qui la dénature et l'objective » (2).

Sully Prudhomme applique cette division de l'expression aux beaux-arts. Les arts décoratifs, l'architecture et la musique appartiennent à l'expression subjective ; en effet, l'artiste, dans ces arts, crée sans imiter un modèle extérieur — ses couleurs décoratives, ses lignes architecturales, ses notes musicales n'expriment que son âme, ses émotions, ses pensées. Mais, ces œuvres qui pour leur auteur sont subjectives, deviennent objectives dès qu'elles sont contemplées par une autre personne, qui y découvre l'état psychique de celui qui les a enfantées. Dans les autres arts, l'œuvre présentant une imitation de la nature, exprime forcément un sujet réel ; l'artiste est donc obligé de respecter la réalité extérieure pour

(1) *Loc. cit.*, p. 90.
(2) *Loc. cit.*, p. 119.

arriver à l'interpréter — d'où découle que cette œuvre d'art est objective aussi bien pour l'artiste que pour ceux qui la contemplent (1).

L'artiste doit posséder, avant tout, l'aptitude à être sympathiquement excité, et, selon l'art auquel il s'applique, un sens particulièrement aiguisé et délicat. L'artiste exprime, au moyen de la forme, l'essence latente (l'âme) avec laquelle il sympathise. Et nous jouissons esthétiquement, quand nous sympathisons, à notre tour, avec l'œuvre qu'il a créée. Mais l'artiste ne sympathise avec son objet qu'à travers sa propre personnalité. Ainsi, son œuvre portera toujours la marque de cette personnalité. « Notre analyse de l'expression, appliquée à l'étude de l'artiste, nous permet maintenant de mieux définir l'influence de son tempérament sur ses compositions. Par la sympathie, en effet, s'associe à la perception sensible un état intérieur ayant quelque caractère commun avec celle-ci ; or, cet état intérieur participe du tempérament du sujet dont il n'est qu'une modification ; on peut comparer le sujet sympathiquement excité à un miroir métallique qui, tout en réfléchissant l'objet, en altère l'image par sa propre couleur et sa courbure. Cette altération de l'objet par le tempérament qui le réfléchit constitue tout l'intérêt de l'œuvre d'art, car c'est cette interprétation qui lui donne sa raison d'être ; sinon, il faudrait dire avec Pascal : Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux ! » (2).

En résumé, la fonction de l'artiste, pour Sully Prudhomme, est d'interposer entre l'essence latente du réel et nous, son propre tempérament. Le spectateur, de son côté, sympathise avec la part de l'essence latente que l'œuvre exprime, c'est-à-dire avec cette part seulement qui a déjà attiré la sympathie de l'artiste ou, en d'autres termes, avec son *idéal*. Ainsi, jouir d'une œuvre d'art, c'est sympathiser, au moyen d'une forme, avec l'idéal du créateur.

Sully Prudhomme est amené — tout naturellement, par sa théorie qui consacre dans le fait sympathique le premier rôle à

(1) Dans le même ordre d'idées, Sully Prudhomme écrit : « Nous disons qu'une œuvre d'art est objective quand elle exprime une essence latente avec laquelle l'auteur de cette œuvre a dû sympathiser, mais qui n'est pas la sienne propre ». Et, d'autre part, « nous disons qu'une œuvre est subjective quand par elle l'artiste n'a prétendu exprimer que sa propre essence latente ». *Loc. cit.*, p. 226.

(2) *Loc. cit.*, p. 227.

notre âme ou notre moi — il est amené, disons-nous, à voir dans la personnalité de l'artiste, une chose capitale, un élément prépondérant de l'œuvre d'art.

Cette théorie de la personnalité était très en vogue à l'époque où Sully Prudhomme écrivait son livre. Dans les théories artistiques de Zola ou des autres auteurs naturalistes, nous trouvons, comme thèse principale, que l'art est la nature vue à travers un tempérament. Contentons-nous, pour le moment, de signaler cette coïncidence, car plus loin nous nous occuperons longuement de cette question de la personnalité de l'artiste, en examinant les théories esthétiques de la fin du XIXe siècle.

Sully Prudhomme, après avoir montré le rôle de l'artiste, se pose la question de la nature du beau. Ici, il improvise toute une théorie, qui joue le rôle d'un *deus ex machina.* L'âme humaine aspire au bonheur — mais ses aspirations dépassent ses joies réalisables — l'âme alors rêve à l'inaccessible — cette rêverie est par excellence l'extase — contempler, c'est regarder avec extase — admirer, c'est jouir de la contemplation en jugeant la chose contemplée. « Or, ce qu'on admire dans la chose contemplée, c'est la beauté, à savoir, l'expression du bonheur idéal par une perception sensible éminemment agréable » (1).

Le beau, donc, reste une chose impossible, par son essence même, à définir d'une façon adéquate, puisqu'il se confond avec l'idéal, c'est-à-dire l'irréalisable auquel l'âme ne peut que rêver et aspirer. Le beau n'est pas le même pour tous, car exprimant l'idéal que chacun se fait du bonheur, il varie avec les tempéraments et les situations morales, sociales, etc., de chacun.

La joie que le beau fait ressentir est grave et fait couler des larmes « car il s'y mêle une haute mélancolie causée par le sentiment de l'inaccessible » (2).

Le sublime diffère du beau. « Le beau fait naître l'extase, sentiment d'une distance infranchissable entre la vie terrestre et la vie pleine et supérieure, à laquelle l'âme aspire. Le sublime soulève l'enthousiasme, c'est-à-dire la surprise admirative qu'on éprouve en voyant que cette distance, dans un cas extraordinaire, est franchie contre toute attente. Tandis que la beauté n'est que l'idéal rêvé, le sublime est l'idéal exceptionnellement réalisé » (3).

(1) *Loc. cit.*, p. 250-251.
(2) *Loc. cit.*, p. 251.
(3) *Loc. cit.*, p. 252.

Cette explication du beau et du sublime, par un idéalisme psychologique, ne peut que nous étonner, car elle ne cadre pas bien avec les idées centrales et les thèses essentielle du livre entier.

Mais ce n'est pas le seul défaut de ce livre. Sully Prudhomme veut faire œuvre de science — là encore on trouve l'influence du courant contemporain que nous examinerons plus loin — et il s'imagine qu'en employant certains mots à consonnance scientifique, pour décrire les faits, en employant certains tours de phrase d'allure scientifique, il peut s'élever jusqu'à la vérité objective et atteindre à la science. En réalité, il n'arrive qu'à rendre obscurs — et parfois inintelligibles — des faits qu'on peut très bien décrire dans la langue usuelle de la psychologie. Tout cet appareil scientifique est donc inutile et encombrant dans ce livre, qui possède cependant de réels mérites.

Tout d'abord, en examinant les différents arts, Sully Prudhomme tâche de mettre en relief ce que chacun d'eux possède de particulier, — ainsi il évite les divagations habituelles des littérateurs écrivant sur l'art.

Ensuite, la théorie de Jouffroy, qu'il développe dans ses grandes lignes d'une façon analogue, se trouve enrichie de constatations nouvelles qui supposent une analyse psychologique des plus pénétrantes.

Enfin, comme nous l'avons vu, il remplace une théorie métaphysique par une hypothèse psychologique. Ce livre dont, tout en n'ayant pas l'importance du *Cours* de Jouffroy, porte la marque d'un sincère tempérament d'artiste, renferme un grand nombre d'observations et reste une étude de second ordre sans doute, mais que l'on ne saurait négliger.

CHAPITRE IV

Les écrits secondaires.

---

1. Les théoriciens de second ordre après Cousin. — Deux esthéticiens suisses : 2. R. Toppfer. 3. A. Pictet.

1. — Les théories secondaires, sans importance et sans originalité, doivent être consultées pour deux raisons : tout d'abord elles indiquent comment l'influence des grands maîtres s'exerça ; de quelle manière on comprit leurs doctrines ; sur quels points les contemporains s'arrêtèrent surtout ; secondement, elles nous montrent les courants de l'opinion, le milieu existant ; ainsi nous pouvons mieux saisir d'où sont sorties les grandes personnalités futures, quelles idées elles ont dû bousculer et renverser pour arriver à leur plein épanouissement.

En commençant le XIXe siècle, nous avons vu comment, à côté de quelques rares esthéticiens personnels mais peu importants, l'opinion générale faisait de l'art une branche de la morale, un instrument du progrès politique et social. Ainsi, Cousin par exemple, pour ses contemporains, apparaissait, en proclamant la souveraineté et l'indépendance de l'art, comme un vrai révolutionnaire, un théoricien de l'avenir, défendant une doctrine libérale, pleine de promesses, cheminant vers la vérité absolue.

Examinons maintenant ces théoriciens secondaires après Cousin, pour voir à quels courants ont obéi, entre 1818 et 1882, ceux qui n'ayant pas une personnalité assez forte pour résister au courant, sont emportés par lui.

Le baron Massias, dans son gros livre sur le beau et le sublime (1), nous présente une théorie de transition. Après un travail préparatoire de distinction entre les mots : esprit-matière, beau-sublime,

---

(1) Le baron Massias, *Théorie du beau et du sublime*, 1824.

ordre-rapports, Massias nous annonce d'une part que le beau « est ce qui conduit à une admiration raisonnée, réfléchie », et d'autre part que « le sublime est le contact électrique entre notre nature et l'infini ; nous sentons la commotion sans pouvoir l'analyser » (1). La vérité, l'utilité, la grandeur sont des éléments dont se compose le beau.

Le baron Massias, qui met en évidence l'influence morale et sociale des beaux arts, ne manque pas de considérer le beau idéal comme but de l'art. « Le beau idéal est l'ensemble des perfections disséminées sur les individus, et réunies dans le type de l'espèce, type conçu par l'intelligence, et, à divers degrés, réalisable dans les œuvres du génie » (2).

Il existe, d'autre part, dans son livre, une vague théorie de l'expression de la parole et du langage, analogue à celle de Condillac, mais réduite à un état nébuleux.

C'est à partir de 1830 ou 1835 que nous rencontrons dans presque tous les écrits secondaires sur l'esthétique, l'influence de V. Cousin. Parallèlement à toutes ces théories idéalistes et platoniciennes, nous trouvons, en grand nombre aussi, les théories esthétiques qui s'inspirent de l'idée religieuse et surtout du catholicisme. Comme les tendances de ces deux courants ne sont pas contraires, plus d'une fois nous les voyons réunies dans le même ouvrage. A l'origine même, nous avons constaté qu'à côté de Cousin, Lamennais soutenait à peu près les mêmes doctrines, avec, en plus, le point de vue religieux.

La liste de ces travaux, qui n'apportent rien de nouveau, est ennuyeuse ; nous les passerons rapidement en revue, en commençant par ceux qui se rattachent à Victor Cousin.

Mazure (3) distingue à côté du beau idéal, essentiellement un, nécessaire, absolu, le beau phénoménal qui se manifeste par l'intermédiaire de nos sens dans les ouvrages de la nature. Mazure critique les théories de Kératry qui tendent à confondre le beau et l'utile. Entre autres raisons, Mazure expose celle-ci : le beau est absolu, tandis que l'utile ne l'est pas. Ne voilà-t-il pas une raison décisive ?

---

(1) *Loc. cit.*, p. 16.
(2) *Loc. cit.*, p. 256.
(3) M.-P.-A. Mazure, *Cours de philosophie*, 1835 (Un chapitre consacré à l'esthétique, p. 173) ; *Philosophie des arts du dessin*, 1838 (478 pages).

L'unité et la variété sont les deux principes du beau.

Dans son second livre, Mazure intitule sa théorie *symbolisme*. Ce qui est beau, dit-il en substance, c'est l'idée. Le symbole est le confluent de la forme et de l'idée ; la beauté ne saurait exister sans leur réunion. Donc le symbole doit être le mot fondamental de toute théorie.

Descuret reprend avec certaines variantes, quelques années plus tard, la même thèse (1). Le beau est « ce qui plaît toujours et partout, ce qui est beau universellement (2). La variété et l'unité sont les conditions du beau et Descuret cite le Père André. Enfin le beau est l'éclat du vrai et du bien ; ainsi la trilogie de Cousin reprend ses droits.

Même théorie dans la *Métaphysique de l'art* de Mollière (3) ; mais comme l'auteur est croyant, sa métaphysique est toute empreinte d'esprit religieux.

L'art est la recherche du beau, splendeur du vrai, pour conduire l'homme au bien (4). A propos de la question de l'imitation de la nature, l'auteur utilise le dogme... du péché originel. En effet, le beau absolu est Dieu et à l'origine ce beau était répandu dans le monde ; par suite du bouleversement qui a suivi la faute de l'homme, le beau est demeuré dans la nature, mais il y est le plus souvent voilé et mélangé avec le laid. C'est à l'artiste de chercher, de créer, en choisissant dans la nature, le beau secondaire, reflet du beau absolu.

Nous donnons ce spécimen des théories de Mollière, pour qu'on puisse apprécier le charme ingénu de ses thèses bibliques. Elles sont développées tout au long, dans un fort volume de 488 pages.

Tissandier (5), qui un an après Mollière, soutient les mêmes idées, commence son livre par une critique acharnée de la méthode de Jouffroy. L'analyse psychologique ne plait pas à Tissandier, car avant d'analyser le sentiment éprouvé devant une œuvre belle, il faut savoir si l'objet beau l'est vraiment. Comment reconnaître la beauté, si l'on ne connaît d'abord les caractères du beau ? Donc, avant tout, la raison doit construire le beau absolu !

(1) F. Descuret, *Théorie morale du goût*, etc., 1847 (430 pages).
(2) *Loc. cit.*, p. 183.
(3) Antoine Mollière, *Métaphysique du beau*, 1849 (488 pages).
(4) *Loc. cit.*, p. 180.
(5) J.-B. Tissandier, *l'Esprit de la poésie et des beaux arts, ou théorie du beau*, 1850 (382 pages).

Tissandier pense que l'art est du langage et que les beaux arts se fondent sur l'association des idées. L'idée religieuse est leur point de départ, leur matrice commune (1). Dans le fait esthétique, il y a un jugement absolu et un sentiment variable, etc.

Paillot de Montabert (2), dans son *Traité de la peinture*, se rapproche des principes de Batteux, qui, étant déjà ancien, lui apparaît comme une autorité indiscutable. Mais dans son *Artistaire*, il se rattache aux idées de tout le monde. Les beaux arts sont d'essence supérieure, car ils sont révélateurs du beau qui est Dieu et du principe divin qui est l'unité (3). L'idée du beau est une sur toute la terre ; l'art est un et incorruptible.

Les théories de Cousin subissent le sort de tous les êtres. La dissolution — cette loi de la mort — les poursuit. Ainsi, peu à peu, elles apparaissent pâles, sans formes précises, méconnaissables, sans couleur, sous l'aspect d'un vague idéalisme académique, dans les écrits de ses successeurs.

Charles Blanc (4), dans ses différents livres, soutient cet idéalisme vague, dernière incarnation de la théorie de Cousin — et qui est qualifié par les critiques, tantôt de théorie académique, tantôt de spiritualisme classique. Peu importe le nom ; l'essentiel à noter c'est qu'elle n'a plus de corps ; cette pauvre théorie est constituée par quelques mots vagues, vaguement assemblés, pour un but encore plus vague.

C'est ce spiritualisme que Chassang va chercher jusque chez les Grecs, à la même époque — et il le trouve partout (5).

Beulé, en 1867, expose aussi ces mêmes idées dans ses *Causeries sur l'art* (6) ; et David Sutter essaie de les expliquer à ses élèves à l'Ecole des Beaux-Arts, un an après (7).

Nous avons déjà cité une critique que Baudelaire adresse à

---

(1) *Loc. cit.*, p. 45.

(2) Paillot de Montabert, *l'Artistaire*, 1855 (354 pages) ; *Traité complet de la peinture*, 1828, 2 vol. (1798 pages).

(3) *L'Artistaire*, p. 7 à 12.

(4) Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, 1867 ; *Grammaire des arts décoratifs*, 1882 ; *la Sculpture*, 1888. Tous ces livres de Ch. Blanc présentent, au point de vue technique et artistique, de grands mérites, justifiant la renommée de l'auteur.

(5) A. Chassang, *le Spiritualisme dans l'art et la poésie des Grecs*, 1867.

(6) E. Beulé, *Causeries sur l'art*, 1867.

(7) D. Sutter, *Cours d'esthétique générale et appliquée* (Discours d'ouverture), 1868.

Stendhal (1), et dans laquelle on voit que même le poète des *Fleurs du mal* avait subi l'influence des théories académiques. En général, les idées de Baudelaire qu'on rencontre dans *l'Art romantique* (1868) et les *Curiosités esthétiques*, ne sont pas du domaine de l'esthétique, mais de celui de la critique d'art et de la doctrine artistique. Notons, en passant, pourtant quelques-unes de ses idées. Le beau, selon Baudelaire, est constitué d'un élément invariable et éternel et d'un élément relatif et circonstanciel. « Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine ».

Baudelaire pense que l'art en général, et la poésie en particulier, ne doivent jamais avoir un autre but que la réalisation de la beauté. « Je dis, écrit-il, que si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique ; et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise ».

La beauté doit nous faire éprouver un enthousiasme, un enlèvement de l'âme, tout à fait étrangers et à la passion, « qui est l'ivresse du cœur », et à la vérité, « qui est la pâture de la raison ». Telles sont les idées esthétiques qu'on peut glaner dans l'œuvre artistique de Baudelaire.

Nous avons dit qu'à côté du mouvement qu'on peut rattacher à Cousin, il en existe un autre, très important, qui tout en n'étant pas en opposition avec l'idéalisme de Cousin, se rapproche surtout des théories de Lamennais. Il est très curieux ce courant qui a pour but l'annexion du domaine de l'art à celui de la religion.

Déjà avant la théorie de Lamennais, nous trouvons une apologie du christianisme dans la *Philosophie de l'art* de Robert (2) ; et une liaison étroite entre l'art, la morale et la religion, dans une étude de Bignan (3). D'autre part, Boulland (4) pense que l'art a sa source dans le sentiment religieux ; il démontre aussi que la religion catholique est la meilleure source d'art.

Couder (5) développe des idées analogues avec moins d'adresse que Victor de Laprade (6). « L'art, écrit ce dernier, est une de

---

(1) Passage cité à la page 88, note 4 du présent ouvrage.
(2) Cyprien Robert, *Essai d'une philosophie de l'art*, 1836.
(3) A. Bignan, *Essai sur l'influence morale de la poésie*, 1838.
(4) Aug. Boulland, *Mission morale de l'art*, 1852.
(5) Aug. Couder, *Considérations sur le but moral des beaux-arts*, 1866.
(6) V. de Laprade, *Questions d'art et de morale*, 1861 ; *le Sentiment de la nature avant le christianisme*, 1866.

ces richesses qui germent de l'idée religieuse ; c'est la fleur d'une religion comme l'héroïsme et la sainteté sont les fruits ». « Dieu, écrit-il ailleurs, au sein de qui, suivant la parole de l'apôtre, vivimus, movemur et sumus, est le principal, l'éternel, osons-le dire, le seul objet de la science, de la poésie et des arts ».

Henri Houssaye (1), comme Lamennais, fait dériver l'art des croyances religieuses et écarte du problème la question de l'influence du climat ou de la race.

Le R. P. Félix (2) fait son saint devoir en offrant à l'art l'idéal divin, de la même façon que l'abbé Gaborit que nous avons cité dans le chapitre sur Jouffroy. L'abbé Guthlin (3), dans son étude sur le positivisme, où il développe une esthétique, F. Clément (4) et le P. Charles Clair (5) soutiennent des idées analogues. Ce dernier pense que le beau est la splendeur du vrai et du bien ; que la beauté, la bonté et la vérité sont des attributs de Dieu, et que Dieu est la source du beau absolu. Ces doctrines, on le reconnaîtra facilement, n'étaient point faites pour alarmer le public bien pensant.

2. — Rod. Toppfer et Ad. Pictet qui ont traité, celui-ci d'une façon beaucoup plus approfondie que celui-là, le problème du beau, sont tous deux de Genève. Mais comme leurs ouvrages sont écrits en français, et comme les auteurs français ne manquent pas de les citer très souvent, nous croyons que leurs théories peuvent trouver une place hospitalière dans une histoire des systèmes esthétiques français.

Le livre de Toppfer, intitulé : *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* (6), n'est pas un système, dans le sens rigoureux du mot, et il n'a pas non plus la prétention de l'être. L'art, selon le peintre genevois, imite la nature ; mais de quel genre est cette imitation ? « Par quoi cette imitation qui est, à tant d'égards, inférieure au beau modèle de la nature, lui est-elle cependant,

---

(1) Henri Houssaye, *Etudes sur l'art grec, Histoire d'Apelle*, 1867.
(2) R. P. Félix, *l'Art devant le christianisme*, 1867.
(3) L'abbé Guthlin, *Les doctrines positivistes*, 1865 et 1871.
(4) Félix Clément, *Quelques mots sur la mission des beaux-arts*, 1878.
(5) Le P. Ch. Clair, *Le beau et les beaux-arts : notions d'esthétique*, 1882.
(6) Rod. Toppfer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le beau dans les arts.* Paris, 2 vol. in-12°, 1847. A consulter : T. Gautier, *le Beau dans l'art d'après M. Toppfer* (*Revue des Deux-Mondes*, 1er sept. 1847).

à d'autres égards, supérieure? » (1). L'imitation exacte, la copie de la nature, est sans valeur ; autrement, la plus belle œuvre d'art serait une photographie. L'imitation n'est pas le but de l'art, mais une simple condition, un moyen. L'artiste en imitant transforme la nature, car il essaie de trouver *l'expression du sentiment* qu'il éprouve. D'ailleurs, les vrais artistes ne peuvent pas imiter la nature sans la transformer. Si vingt-quatre peintres copient un même âne, aucun des vingt-quatre tableaux ne se ressemblera — le calque n'a rien de commun avec l'art. « L'artiste, nous dit Toppfer, voit, il sent, il veut exprimer ce qu'il sent, l'imitation se présente, il en use : c'est tout l'art... partout j'ai fait voir la copie matérielle altérée à la fois et vivifiée par un élément entièrement étranger au modèle, et provenant directement de la pensée du peintre » (2). Ailleurs, Toppfer écrit : « Le beau de l'art procède absolument et uniquement de la pensée humaine affranchie de toute autre servitude que de celle de se manifester au moyen de la représentation des objets naturels » (3). Ainsi les objets imités ne sont que des signes, des symboles de la pensée de l'artiste, de la personnalité du créateur. « Dans l'art, les objets figurent non pas comme signes d'eux-mêmes envisagés comme beaux, mais essentiellement comme signes d'un beau dont la pensée humaine est absolument et exclusivement créatrice ». A plusieurs reprises et très longuement, Toppfer revient à cette conception symboliste : « Ainsi donc, il est si vrai que dans l'art élevé à son plus haut terme, c'est-à-dire là justement où la somme du beau est la plus grande, les objets naturels ne figurent que comme signes en grande partie conventionnels d'une conception de beauté et point essentiellement comme signes d'eux-mêmes, que si toute tradition, toute trace du rapport conventionnel qui lie entre eux le signe et la conception de beauté vient à se perdre, le signe demeure incompris et le sens esthétique obscur » (4). C'est pour cette raison exactement que le beau d'une époque n'est qu'imparfaitement ou pas du tout le beau d'une autre époque. Pour la même raison parfois, ces signes exprimant le beau, devenant de plus en plus obscurs, « il en résulte que cette partie esthétique, de moins en moins comprise, finit par échapper à l'appréciation de la foule pour n'être plus que

(1) *Loc. cit.*, vol. I, p. 202.
(2) *Loc. cit.*, vol. I, p. 231.
(3) *Loc. cit.*, vol. II, p. 33.
(4) *Loc. cit.*, vol. II, p. 138.

du ressort de quelques experts » (1). L'art, selon Toppfer, est la langue du beau. « Or, ainsi que toute langue, précisément parce qu'elle est fondée aussi sur des bases conventionnelles, ne se comprend pas par le fait seul qu'on l'entend parler, de même, tout ouvrage d'art ne se comprend pas non plus, par le seul fait qu'on le regarde » (2).

Dans l'œuvre d'art on doit chercher, avant tout, la conception personnelle de l'auteur, sa personnalité, un reflet de sa pensée et de sa vie. C'est ce que l'artiste ajoute à la beauté de la nature qui produit le beau de l'art — car ces deux beautés diffèrent, selon Toppfer. Voici deux chênes, dont l'un est beau et l'autre ragot ; en les copiant, l'art les rend tous les deux beaux. « Il est clair déjà que ce chêne, issu de Ruysdael, dit des choses que notre chêne, issu de gland, ne disait pas du tout, et que si de la terre il sort des chênes beaux à la vérité, ce n'est pas néanmoins ce beau issu de la terre au moyen du chêne, mais ce beau issu de Ruysdael au moyen de l'art, qui ravit, qui transporte l'amateur » (3). Seule la pensée humaine crée le beau de l'art.

Le beau, tant pour sa conception que pour sa création, ne dépend point des facultés ordinaires, mais d'une faculté spéciale : *la faculté esthétique.* Ni le raisonnement, ni le jugement ne peuvent produire le beau, et c'est une erreur de la critique d'art de juger les produits de la faculté esthétique avec des facultés toutes différentes. Cette faculté esthétique ne peut être éduquée, ni par la culture intellectuelle, ni par l'exercice, mais seulement par le contact avec le beau.

Il y a trois attributs primordiaux propres au beau : la simultanéité, l'unité, la liberté. La *simultanéité* présente à l'esprit l'ensemble de l'œuvre ; elle peut, pour des œuvres de grande envergure, n'être d'abord que partielle, mais elle est indispensable. L'*unité esthétique* ne doit pas être confondue avec l'unité rationnelle ; elle vise à faire de l'œuvre non pas seulement un tout, mais une création vivante ; l'unité esthétique donne à l'œuvre son individualité. La *liberté* consiste en ce que la faculté esthétique doit poursuivre le beau seul. En conséquence, Toppfer condamne l'intention philosophique ou morale dans l'art. Les règles sont les bar-

(1) *Loc. cit.*, vol. II, p. 141.
(2) *Loc. cit.*, vol. II, p. 147-148.
(3) *Loc. cit.*, vol. II, p. 27.

rières du beau ; comme telles elles sont utiles, mais il ne faut pas qu'elles s'étendent trop et qu'elles introduisent le rationnel dans l'esthétique.

Toppfer, examinant les différentes définitions du beau, les trouve toutes insuffisantes ; la nature du beau échappe à l'analyse. Pourtant, presque tous les auteurs sont d'accord sur cette proposition : *la beauté suprême réside en Dieu ;* c'est devant cette formule que Toppfer s'incline. C'est parce que le beau dans son essence est Dieu qu'il échappe à l'analyse. « Si nous n'avons su et si nous ne saurions trouver jamais ni par nous-mêmes, ni par d'autres une définition du beau, cela vient précisément de ce que le beau, hors de sa sphère divine, n'étant jamais que relatif, d'une part aucune définition ne saurait en saisir les éléments essentiels dans le relatif, tandis que d'autre part aucune définition ne saurait les embrasser dans l'absolu » (1).

Pour la question du vrai et du beau, l'auteur accepte simplement le mot qu'il attribue à Platon : le beau est la splendeur du vrai — et que le philosophe grec n'aurait jamais pu prononcer sans contredire sa propre doctrine.

3. — Si la théorie de Toppfer, qui voit dans l'art l'expression de la pensée humaine, est peu philosophique, celle d'Adolphe Pictet (2), fort importante, est beaucoup plus profonde.

Le jugement du beau présente, selon Pictet, qui suit ici les conclusions de l'esthétique allemande, trois caractères : l'*indépendance,* la *nécessité* et l'*universalité.*

Le beau est indépendant ; il se distingue de l'agréable. « Ce dernier terme ne s'applique proprement qu'aux impressions qui flattent les sens ; il exprime une jouissance moins intime, moins profonde que celle du beau » (3). Le beau se distingue du bien. Pour deux raisons : 1° l'élément phénoménal de la forme, nécessaire à la beauté, est étranger à la bonté, et 2° le plaisir du bien implique un but ; le beau ne se rapporte qu'à lui-même. Le beau se distingue de l'utile. « Ce qui caractérise partout et toujours le sentiment esthétique, c'est qu'il reste libre de tout intérêt, de tout but, de

(1) *Loc. cit.*, vol. II, p. 190.
(2) A. Pictet. *Du beau dans la nature, l'art et la poésie. Etudes esthétiques.* Paris et Genève, 1856.
(3) *Loc. cit.*, p. 88.

tout résultat. Le beau plaît en soi, non point parce qu'il flatte notre sensualité, non point parce qu'il est utile ou moral, non point parce qu'il est vrai, mais tout simplement parce qu'il est beau, et l'impression qu'il fait naître participe de cette indépendance absolue de tout rapport accessoire » (1). Ainsi le beau est tout à fait indépendant et le jugement qui l'accompagne possède ce premier caractère d'indépendance.

Ce jugement est en plus nécessaire et universel. Quand nous avons ressenti l'impression du beau, nous ne nous arrêtons pas à cette jouissance ; nous formulons le jugement : cela est beau, auquel nous attribuons une valeur universelle et nécessaire. Cette prétention à l'universalité et à la nécessité ne sait pas se justifier par des arguments logiques, mais en appelant immédiatement à elle-même (2). L'impossibilité où se trouve le jugement de se justifier par la logique, trouve son explication dans le fait qu'il vient de l'intuition, « et il faut entendre par là une vue immédiate impliquant la réalité » (3).

Dans l'objet beau, il y a un équilibre entre l'idée et la forme — et c'est cet équilibre qui constitue la beauté. « Dans l'objet beau, ainsi que nous l'avons vu, il doit y avoir fusion, identification complète de l'intérieur et de l'extérieur, de l'idée et de la forme ; car ces deux principes, dont l'un est le sens et l'autre le signe, ne se révèlent et ne se manifestent que l'un par l'autre, l'idée par la forme, la forme par l'idée. Il faut donc, en un mot, que dans le phénomène du beau, l'idée devienne forme, et la forme toute idée » (4).

Cette conception, toute métaphysique, tient une très petite place dans l'œuvre de Pictet. Au contraire, cet auteur consacre une belle partie de son étude à la description *des effets du beau,* chez celui qui le contemple. Les effets du beau sont ou physiologiques ou moraux. Voici le résumé des effets physiologiques :

1° Envahissement irrésistible de tout notre être ; toute notre attention est absorbée par le beau.

a) Immobilité du corps et de la physionomie.

b) Œil fixe et pénétrant, animé d'un éclair.

(1) *Loc. cit.*, p. 91.
(2) *Loc. cit.*, p. 105.
(3) *Loc. cit.*, p. 107.
(4) *Loc. cit.*, p. 110.

c) Le reste de la physionomie se modèle sur l'impression reçue.

2° *a*) Dilatation de la poitrine.

b) Bien-être qui circule dans les membres. « On éprouve comme un sentiment de légèreté, comme une tendance à s'élever et à quitter la terre » (1).

c) Chez quelques personnes l'émotion va jusqu'aux larmes.

Voici le résumé des effets moraux :

1° Attraction vers le beau — amour désintéressé du beau.

2° Admiration du beau, dont le degré plus élevé est le ravissement et le degré suprême l'extase.

3° Influence morale exercée sur nous par le beau. Tels sont les effets du beau. « Ainsi, écrit Pictet, pour nous résumer, le sentiment du beau se distingue en ceci de tout autre, qu'il nous pénètre d'une manière complète, et qu'il touche, pour ainsi dire, à tous les principes de notre nature sans s'assimiler à aucun en particulier. Il flatte nos sens, mais il n'éveille point notre sensibilité ; il se fait aimer, mais d'un amour désintéressé ; et, sans faire appel à aucune notion morale, il nous porte vers le bien par cela seul qu'il élève l'âme en la purifiant » (2).

Cette énumération des effets du beau, tout en étant incomplète, est réellement d'un grand intérêt, et nous pensons qu'elle constitue la partie la plus importante du livre de l'esthéticien genevois.

Pictet examine le sublime, le ridicule et le laid. Voici l'analyse du sentiment du sublime : en premier lieu, le sublime est un fait purement esthétique, c'est-à-dire il possède, tout comme le beau, les trois caractères : indépendance, nécessité et universalité. Les caractères du sublime sont : 1° *la grandeur*. Il faut que l'objet soit grand par comparaison au type, à l'idée, à la classe à laquelle il appartient. Cette grandeur nous la saisissons, non par raisonnement, mais par intuition. « L'impression que nous recevons est subite, irréfléchie, absolue en elle-même » (3) ; 2° dans le beau, la forme est l'enveloppe transparente de l'idée qu'elle exprime ; dans le sublime, l'idée déborde la forme. « Pour que le beau se produise, il faut que l'idée se rende visible en descendant tout entière dans la forme ; pour que le sublime paraisse, il faut que la forme gran-

(1) *Loc. cit.*, p. 93.

(2) *Loc. cit.*, p. 97. Ailleurs, Pictet définit le phénomène artistique : « un plaisir également indépendant des sens, de l'intelligence et de la morale ; un plaisir qui ne relève que de lui-même ». *Loc. cit.*, p. 163.

(3) *Loc. cit.*, p. 166.

disse et s'élève pour atteindre, non pas à la réalisation sensible de l'idée qui reste insaisissable, mais à son expression partielle, indirecte et symbolique » (1).

Voici comment se présente le sublime : « Il y a d'abord, comme pour le beau, sensation, puis effort de l'imagination pour saisir l'ensemble de la forme par un seul acte d'intuition. Mais cet effort est vain, puisque la forme, même dans sa grandeur, ne renferme point complètement l'idée qui seule lui donnerait l'unité. Alors, tourmentée de cette contradiction, l'imagination s'efforce de dépasser la forme pour la compléter ; mais ses ailes ne pouvant la soutenir au-dessus du monde sensible dans la région de l'infini, elle retombe accablée sur elle-même dans le sentiment de son impuissance et de son néant. C'est là l'élément de douleur que renferme l'impression du sublime » (2).

Et voici les effets du sublime :

1° Le sublime élève l'âme ; 2° on éprouve une sensation de frisson, découlant de ce phénomène de crainte en présence de notre néant. En même temps il y a étonnement. L'âme, réagissant à cette impression pénible, dégage de la forme l'idée qu'elle saisit : de là le sentiment d'élévation.

Pictet voit dans le laid la disconvenance ou disharmonie de la forme et de l'idée ; et, dans le comique un contraste entre l'idée et la forme. Son analyse de ces deux phénomènes est peu intéressante. Enfin, notre auteur pense, comme Cousin, que le beau, avec le vrai et le bien se confondent dans l'unité divine, d'où ils découlent.

Le système de Pictet, qui porte très distinctement l'influence de l'esthétique germanique (3), est intéressant à cause du grand nombre d'observations qu'il contient et surtout à cause de l'énumération des effets du beau, énumération qu'on oublie trop dans les autres études. Mais comme on peut le voir dès le premier coup d'œil, ce n'est pas une théorie d'une grande originalité, puisque presque toutes les idées directrices qu'elle contient se trouvent déjà dans les esthétiques métaphysiques françaises ou allemandes de l'époque.

---

(1) *Loc. cit.*, p. 174-175.
(2) *Loc. cit.*, p. 176.
(3) Et surtout de l'esthétique de Kant.

Notons que c'est le dernier grand système esthétique, à tendances métaphysiques, qu'on rencontre dans le XIX[e] siècle, écrit en français, et il faut avouer que non seulement il n'est pas le pire, mais qu'il résume bien toutes les tendances des systèmes précédents, tout en renfermant des observations fort originales et intéressantes.



CHAPITRE V

Les lauréats de l'Académie.

1. A. Ed. Chaignet. — 2. Ch. Lévêque. — 3. P. Voituron.

L'Académie des Sciences morales et politiques, en 1858, à un de ses concours, proposa comme sujet : *la Science du beau.* Charles Lévêque fut couronné, A. Ed. Chaignet et Paul Voituron obtinrent des mentions. Le livre de Lévêque devait avoir un avenir académique illustre. Coup sur coup, l'Académie française et l'Académie des Beaux-Arts le couvrirent de lauriers.

1. — L'ouvrage de Chaignet (1) présente quelque intérêt et contient quelques idées originales.

Chaignet étudie le beau, comme presque tous les autres esthéticiens, dans le sujet et dans l'objet, ou suivant son expression : comme état d'âme et en lui-même. Les caractères de l'état psychique, en présence du beau, sont : 1° le désintéressement de toute fin pratique. Si un paysan, un prêtre et un artiste admirent, tous trois, un beau chêne, les deux premiers n'admirent pas l'objet en lui-même, mais seulement pour les services qu'il rend ou la grandeur de Dieu qu'il montre. Leur plaisir n'est pas esthétique. « Ce qui couronne, ce qui constitue même l'état esthétique, c'est l'indépendance du plaisir éprouvé, dont il ne faut pas chercher la cause hors de l'objet contemplé. Malgré le nom de beau dont ils désignent leur impression, le plaisir que ressentent le prêtre et l'artisan devant le chêne, n'est pas le plaisir de la beauté » (2) ; 2° le beau donne une impression d'affranchissement de la réalité ; 3° l'état esthétique est accompagné d'un besoin d'activité ; « c'est le désir de reproduire la vivante image de l'objet, ou la profonde émotion qu'il

(1) A. Ed Chaignet, *les Principes de la science du beau.* Paris, 1859-1860 (684 pages).
(2) *Loc. cit.*, p. 51.

a causée ; c'est le désir d'en perpétuer, ou du moins d'en prolonger le souvenir et d'en augmenter l'intensité » (1).

Ce besoin de créer, d'exprimer une émotion ou un sentiment, est la caractéristique par excellence de l'état esthétique. Il est la source même des arts : « ... l'état esthétique qui a pour origine une impression, une modification de la sensibilité, contient en soi un acte de l'intelligence qui s'efforce de fixer et de communiquer ou l'impression ressentie, ou la beauté qui l'a produite ; passif à sa source, il a abouti à une action tellement active qu'elle est créatrice » (2). Pour cette raison, Chaignet appelle parfois l'état esthétique un acte, alors qu'ailleurs, il le nomme un sentiment — pour lui, il est les deux.

Cet acte esthétique, il le compare, comme Platon, à un acte d'amour, en y retrouvant les mêmes caractères : désir de possession et génération pour perpétuer cette possession. Voici la conclusion de Chaignet : « Considéré dans l'homme qui goûte, le beau est une inclination naturelle et agréable de la volonté, un acte d'amour intelligent et volontaire, par conséquent personnel, accompagné d'une conception intérieure et idéale et d'un désir plus ou moins énergique d'expression d'un acte créateur plus ou moins complet » (3).

Cette puissance d'expression n'existe evidemment pas au même degré chez les différents individus ; chez beaucoup elle ne se traduit que par des paroles, des exclamations ou seulement par des pensées ; chez l'homme de génie elle crée le chef-d'œuvre.

Examinons maintenant le beau dans l'objet. Ce que l'on trouve dans l'objet beau, c'est *l'idéal ;* mais, pour que l'idéal se manifeste, il a besoin de s'individualiser. On voit comment la théorie de Chaignet est l'inverse de celles de Quatremère de Quincy et de Cousin, pour qui l'idéal se manifeste par le général. « ... donner par la magie du style, nous dit Chaignet, à des idées générales et abstraites, la forme de l'individualité, qui seule leur permet de vivre et d'agiter les cœurs, voilà le grand principe » (4). Ainsi, c'est l'individuel qui doit caractériser l'objet beau.

Mais alors, on peut se demander quel est le but de l'art, quelle fin poursuit-il ? Pourquoi l'homme exprime-t-il son idéal dans la

(1) *Loc. cit.*, p. 57.
(2) *Loc. cit.*, p. 68.
(3) *Loc. cit.*, p. 157-158.
(4) *Loc. cit.*, p. 163.

forme individuelle ? Chaignet répond à cette question d'une manière très intéressante. L'art est une fiction où l'homme, réalisant son idéal, peut s'écarter pour un instant de la vie réelle qui l'opprime. L'homme qui n'est pas complètement libre se crée par l'imagination un monde où il évite toute contrainte ; il refait la création et ce simulacre, dont il sait la vanité, plaît à son orgueil. « Cette conception d'une force complètement libre, échappant aux freins qui entravent sa course et rabaissant son vol ambitieux ; cette création d'une individualité sinon toute-puissante, du moins indépendante, d'un absolu se reflétant et se développant dans une forme sensible et dans des actes visibles, c'est l'idéal, c'est le beau » (1).

La beauté se distingue radicalement de la vérité ; c'est une vaine fiction. « L'art est donc la production d'une apparence qui représente un idéal, c'est-à-dire une *fiction* » (2). L'imagination de celui qui contemple, retrouve dans cette fiction son idéal propre. « Mais, comme par un effet d'optique, la vision céleste dont le type accompli est en moi, descend dans l'objet et se confond tellement avec lui que je les identifie ; la forme est alors transformée, l'objet est idéalisé, spiritualisé, à tel point que je ne le distingue plus de l'idéal : je dis alors qu'il l'exprime » (3).

Le but de l'art est d'exciter « l'esprit à produire en soi l'idéal le plus conforme à celui qu'a conçu l'artiste et plus parfait si possible » (4).

La beauté, cette conception idéale, avons-nous dit, est une fiction, mais une fiction qui contribue au bonheur de l'homme. « C'est le rêve éveillé de la vie. Sans elle, l'homme pourrait-il vivre ? Entre la matière qu'il méprise et Dieu qui l'accable, sa pensée partagée pourrait-elle ne pas succomber ? » (5).

Il n'existe ni de beau moral, ni de beau matériel, ni de beau religieux, ni de beau naturel — le seul beau qui existe, c'est le beau esthétique qui reflète l'idéal.

Telles sont les idées directrices de cet ouvrage, et on doit avouer qu'elles sont fort intéressantes. Malheureusement, la lecture du livre est très difficile à cause du manque de composition et de

(1) *Loc. cit.*, p. 169.
(2) *Loc. cit.*, p. 174.
(3) *Loc. cit.*, p. 178.
(4) *Loc. cit.*, p. 188.
(5) *Loc. cit.*, p. 186.

l'abus de l'abstraction ; son ensemble se présente sous un aspect nuageux.

2. — L'homme de science doit se soumettre aux faits ; or nous nous trouvons en présence d'un fait indéniable, c'est que le livre de Charles Lévêque, sur le beau (1), a été couronné par trois Académies ; ce livre donc doit posséder toutes les qualités indispensables à un pareil succès. Effectivement il les a toutes. Les divisions des chapitres sont très nettes ; la langue est poétique ; les idées élevées, idéalistes ; le point de vue moral est respecté ; il renferme une étude historique, ce qui ajoute l'érudition à l'imagination et à la poésie.

Dans cette partie historique, d'où Lévêque bannit le plus grand esthéticien français, l'abbé Dubos, et où l'on trouve des erreurs de date regrettables (2), Lévêque, critiquant la théorie de Crousaz, écrit : « C'est une fatigante accumulation d'exemples qui n'expliquent rien... On n'est ni plus verbeux, ni moins concluant » (3).

On peut appliquer une partie de cette critique à Lévêque lui-même : son livre ne renferme que trop de mots ; ses exemples ont été ridiculisés par plus d'un critique ; mais il faut avouer que ses conclusions sont bien tranchées, bien nettes, bien solides : indice d'un esprit qui ne soupçonne guère la complexité des phénomènes dont il s'occupe, et qui croit trop à son propre système.

Les quelques idées personnelles et intéressantes qu'on trouvait encore dans le livre de Chaignet, font place ici à cet idéalisme, issu de Cousin et de la philosophie allemande, que nous avons ren-

---

(1) Charles Lévêque, *la Science du beau, étudiée dans ses principes, dans ses applications et dans son histoire*, 2 vol., 1861.

— *Platon considéré comme fondateur de l'esthétique*, 1857.

— *Le Spiritualisme dans l'art*, 1864.

— Articles dans les revues suivantes : *Revue des Deux-Mondes*, 1er sept. 1863, 1er oct. 1866, 1er sept. 1873. *Revue philosophique*, 1882, t. I, p. 1 ; t. I, p. 256 ; 1883, t. I, p. 1 ; t. II, p. 1 ; 1884, t. I, p. 36 ; 1889, t. I, p. 113. (Ces articles traitent des questions musicales). *Journal des savants*, fév. 1893 ; fév. 1896 ; 1897. Nous ne donnons pas cette bibliographie comme absolument complète.

(2) Lévêque soutient que Baumgarten a publié ses théories esthétiques neuf ans après l'*Essai* du P. André. La vérité historique, qu'il faut connaître, est que Baumgarten exposa ses thèses dans une dissertation ayant pour titre : *De nonnullis ad poema pertinentibus*, et publiée en 1735, c'est-à-dire cinq ans avant le livre du P. André. Lévêque écrit, à propos de l'*Essai* du P. André, qu'il est « le premier ouvrage français digne d'une sérieuse attention » (*Loc. cit.*, t. II, p. 480).

(3) *Loc. cit.*, t. II, p. 480.

contré vers 1860 dans les écrits esthétiques, en train de mourir, perdant peu à peu toute consistance, disparaissant comme les fantômes de la caverne s'évanouissent au lever du soleil.

Charles Lévêque s'arrête dans les champs, par un beau jour tout ensoleillé, prend un lys et le comparant avec un jeune enfant et avec... la vie de Socrate, découvre les huit caractères du beau. Ces caractères sont les suivants : la grandeur, l'éclat des couleurs et la grâce, qu'on peut grouper sous la rubrique de *la grandeur*, et d'autre part : l'unité, la variété, l'harmonie, la proportion, et la convenance qui constituent *l'ordre*. Lévêque avoue, avec modestie : « Si le lys avait un neuvième caractère de beauté, je n'hésiterais pas à l'ajouter à la liste des précédents. Mais je ne découvre pas ce neuvième caractère » (1). Il est fort regrettable pour la science de ne pouvoir s'enrichir de cette nouvelle découverte.

La grandeur et l'ordre sont donc les deux grands et essentiels caractères du beau. « La beauté, nous dit Lévêque, est essentiellement une puissance invisible, grande et ordonnée » (2). Dans le chapitre spécialement intitulé : *Métaphysique du beau* (distinction inutile, car rien dans le livre n'est du domaine « physique »), Lévêque ajoute que cette puissance grande et ordonnée n'est pas une énigme, mais un être connu par l'expérience et la raison ; en effet, cette puissance n'est autre chose que l'âme. « Le beau, dans tous les cas possibles, c'est la force ou l'âme agissant avec toute sa puissance et conformément à l'ordre, c'est-à-dire de façon à accomplir sa loi » (3).

Comme la beauté est grande et ordonnée, ainsi ses effets sur notre sensibilité sont grands et ordonnés : ce sont d'une part le plaisir — le beau nous plaît ; d'autre part l'amour — nous aimons le beau. « En résumé, nous dit Lévêque, lorsque j'analyse le sentiment esthétique sous la double forme qu'il affecte, à savoir la délectation et l'amour, j'y découvre une série de caractères qui sont : la grandeur, l'unité, la variété et la convenance. Or, ce sont là précisément les caractères que j'ai constatés dans l'idée du beau. Mais tous ces caractères se ramènent naturellement à deux : la grandeur vivante et gracieuse, d'une part, c'est-à-dire la grandeur agissant avec énergie et facilité ; — d'autre part, un ensemble de

(1) *Loc. cit.*, vol. I, p. 52.
(2) *Loc. cit.*, vol. I, p. 80.
(3) *Loc. cit.*, vol. I, p. 161.

rapports excellents et constants, à savoir l'unité, la variété, l'harmonie, la proportion et la convenance, qui, lorsqu'ils sont réunis, constituent ce que la raison appelle d'un seul mot : l'ordre. Enfin, le sentiment du beau est évidemment une puissance de jouir et d'aimer. Donc l'effet du beau sur ma sensibilité est d'y développer la puissance de jouir et d'aimer dans le sens de la grandeur et de l'ordre, ou, si l'on veut, de rendre essentiellement grande et ordonnée ma puissance de jouir et d'aimer » (1).

Lévêque se pose le problème de l'existence du beau, indépendamment du sujet qui le contemple. Le beau a-t-il, en dehors de l'âme qui le connaît, le goûte et l'imite, une existence réelle et objective ? « Ce beau, dont j'affirme l'existence, ne serait-il pas, d'aventure, une pure imagination de mon esprit, sans aucune réalité extérieure positive et objective » (2). Lévêque répond à cette grave question négativement ; pour lui, le beau existe éternellement, absolument, comme idée en Dieu : c'est l'idéalisme platonicien. «... La beauté idéale de chaque espèce d'être existe d'une existence pour moi objective, éminente, effective, en Dieu, à titre de pensée éternelle de l'éternelle intelligence » (3), et Lévêque ajoute que cette beauté idéale ne dépend guère de la personnalité, « elle ne varie pas quand se forme ma connaissance ; elle ne périt pas quand ma connaissance se détourne ou s'évanouit. Dieu n'eût-il créé jusqu'aujourd'hui aucun être capable de connaître le beau, les belles fleurs n'en existeraient pas moins et n'en seraient pas pour cela moins belles. Tout au contraire, ma connaissance esthétique dépend de l'existence de la beauté » (4). Cette théorie idéaliste facilitera la tâche de Lévêque quand il se demandera quel est le but de l'art.

En effet, l'imitation est le moyen et non le but ; l'artiste, quand il imite la nature, choisit son modèle. « La discussion à laquelle nous venons de nous livrer, conclut Lévêque, nous a appris que l'art imite très peu et néglige souvent les formes qui n'expriment pas la beauté, tandis qu'il s'applique à saisir et à mettre en saillie les formes les plus propres à signifier clairement la belle force ou la belle âme. Ces formes sont le plus souvent noyées au milieu d'autres formes qui les cachent. Par une intuition rapide, l'artiste

---

(1) *Loc. cit.*, t. I, p. 109.
(2) *Loc. cit.*, t. I, p. 133.
(3) *Loc. cit.*, t. I, p. 140.
(4) *Loc. cit.*, t. I, p. 141.

les démêle ; puis il les accuse vivement, tandis qu'il supprime les autres, ou n'en conserve que ce qui est absolument nécessaire pour maintenir toutes les apparences de la vie. Or, imiter ainsi, c'est-à-dire en reproduisant de préférence les manifestations les plus expressives de l'invisible, c'est beaucoup moins copier qu'interpréter. Ce dernier mot est le vrai ; il rend exactement le procédé véritable et le seul légitime de l'art. L'art est donc l'interprétation de la belle âme ou de la belle force, au moyen de leurs signes les plus expressifs, c'est-à-dire au moyen de formes idéales » (1).

Ainsi l'art doit imiter la belle forme et exprimer par là même l'idéal. On voit comment l'idéalisme de Lévêque se rapproche de celui de Cousin et de Quatremère de Quincy et comment, en parlant de la belle forme, il nous rappelle la belle nature que l'artiste doit imiter selon l'abbé Batteux. Lévêque est encore d'accord avec Cousin, quand il sépare l'art de la morale, de la religion et de la politique. L'art ne doit viser qu'à produire les effets du beau. « L'objet de l'art étant le beau, rien que le beau, la fin de l'art doit être de produire sur nous, par la représentation du beau, les effets que produit le beau lui-même. Le beau interprété par l'art ne saurait avoir une autre fin, un autre but, que la fin et le but du beau lui-même... La fin de l'art est donc de verser dans nos âmes les délicieuses émotions du beau. Cela nous améliore » (2).

Les théories, expliquant le joli, le sublime, le laid ou le ridicule, gravitent autour de la théorie du beau et sont fort peu intéressantes. La classification des arts de Lévêque ne présente rien d'original ni de nouveau.

Parmi les critiques qui ont étudié la *Science du beau,* nous devons signaler tout spécialement Emile Saisset (3). Saisset se demande pourquoi Lévêque reconnaît huit caractères dans le beau. « Plein d'une confiance intrépide dans sa théorie, il se porte à lui-même le défi de retrouver les huit traits de beauté de son lis dans quelque objet de la nature ou de l'art qu'on veuille lui assigner.

(1) *Loc. cit.*, vol. II, p. 7-8,

(2) *Loc. cit.*, vol. II, p. 14.

(3) Emile Saisset, *L'Ame et la vie, suivi d'un examen critique de l'esthétique française,* 1864 (Reproduction d'un article publié dans la *Revue des Deux-Mondes*, 1861).

Consulter aussi le rapport de Barthélemy-Saint-Hilaire sur les mémoires présentés au Concours de l'Académie des sciences morales et politiques. Ce rapport a été lu dans les séances des 16 et 20 avril 1859.

Quand on fait de ces gageures avec soi-même, il est entendu qu'on les gagne toujours (1).

Saisset montre les conséquences funestes de la théorie des types idéaux. Dans l'art, cette conception aboutit au genre académique — on ne fait plus un homme en particulier mais l'homme — c'est le poncif. Il critique aussi le manque d'étude psychologique qu'on remarque dans la *Science du beau*. En effet, Lévêque substitue à la psychologie, la métaphysique ; « il a beau dire que sa théorie des huit caractères élémentaires n'est qu'un simple prologue psychologique, la vérité est que ce prologue est toute la pièce. Si l'on s'en rapportait à l'ordre et au titre des chapitres, ce serait la psychologie qui conduirait par degrés l'auteur à la métaphysique. Il n'y a là qu'un artifice d'exposition. Sous le spécieux prétexte que le beau ne peut être senti qu'après avoir été connu, l'auteur au lieu de commencer par l'analyse sincère des diverses impressions que le beau laisse dans nos âmes, n'a rien de plus pressé que de nous dérouler toute sa théorie métaphysique des caractères du beau » (2).

Nous n'avons rien à ajouter à la critique qu'adressait déjà, en 1861, Emile Saisset au lauréat des Académies. Pour nous ce livre, creux et sans originalité, vrai squelette des théories allemandes et de celles de Cousin, est leur aboutissement naturel — car quand on ne se base pas sur l'observation de la réalité et sur l'étude patiente des faits, on aboutit à des idéologies creuses.

Nous devons ajouter que notre jugement sur l'œuvre de Lévêque, venant après le triple couronnement académique, ne peut et ne doit guère influer sur l'esprit des personnes bien pensantes — nous avons été sévère, voilà tout. Gustave Flaubert, dans une lettre adressée à Mme Roger des Genettes (1872), le fut encore davantage ; voici, en effet, comment il jugeait Lévêque : « Je lis maintenant l'esthétique du sieur Lévêque, professeur au Collège de France ! *Quel crétin !* Brave homme du reste et plein des meilleures intentions. Mais qu'ils sont drôles les universitaires, du moment qu'ils se mêlent de l'art ».

3. — Paul Voituron, dont les *Recherches philosophiques sur les principes de la science du beau* (3) lui valurent une mention hono-

(1) *L'Ame et la vie*, p. 118.
(2) *Ibid.*
(3) 2 vol., 1861.

rable au Concours de 1860, expose dans son ouvrage l'idéalisme vague de Cousin, avec les indispensables théories puisées dans l'esthétique allemande et avec quelques variantes d'ordre religieux. Son livre est presque aussi nul que celui de Lévêque, ce qui n'est pas peu dire.

Il faut étudier, selon Voituron, à l'aide de la méthode cartésienne, le beau en nous et en Dieu, et non pas dans les objets extérieurs. C'est donc en rentrant en nous-mêmes, en recherchant ce qui constitue notre être pensant dans son fondement, et, par delà encore en nous élevant à Dieu, que nous pourrons saisir les premiers principes du beau (1). La notion du beau est absolue, nécessaire et universelle (2) ; elle existe en Dieu, de toute éternité, comme attribut de son Etre absolu. Le beau réside dans l'unité et la variété et en même temps dans l'utilité ou convenance et l'ordre (3). L'idée du beau n'est pas sensible mais rationnelle. L'art exprime l'idéal mieux que la nature. « Nous pouvons donc définir l'art : la manifestation de l'idéal par le moyen de la beauté sensible » (4).

Telles sont les idées principales qu'on trouve exposées dans les mille pages que Paul Voituron s'est donné la peine d'écrire sur le beau.

---

(1) *Loc. cit.*, vol. I, p. 59.
(2) *Loc. cit.*, vol. I, p. 96.
(3) *Loc. cit.*, vol. I, p. 162-163.
(4) *Loc. cit.*, vol. I, p. 251.



CHAPITRE VI

Un cas curieux : L'esthétique de P. J. Proudhon.

Nous avons déjà rencontré, en examinant les théories de Jean-Jacques Rousseau, ce que nous appelons un cas anormal de « systématisation ». Mais ce premier exemple n'était pas encore assez accusé ; avec la théorie de Proudhon nous en avons un cas vraiment typique.

Un système, avons-nous répété à plusieurs reprises, est un essai pour expliquer le monde ; la science est un système mais dont toutes conclusions coïncident avec l'expérience, c'est-à-dire avec les données de la réalité.

Tous les systèmes doivent respecter la réalité, et en fait tous en tiennent bien compte plus ou moins. Aussi leur valeur respective est-elle en raison directe de leur fidélité, dans l'interprétation des faits réels.

Quand un individu, dans la vie courante, ne tient pas compte des données de la réalité extérieure, et cela à un état aigu, nous pouvons dire que c'est un malade. Quand il explique le monde, non d'après les données que la réalité lui fournit, mais d'après une conception personnelle et spéciale, nous nous trouvons en présence d'un cas de systématisation.

Cette anomalie peut se présenter même chez ceux qui se sont fixé, pour but spécial de leurs études, d'expliquer le réel. Proudhon, le célèbre socialiste, nous présente un cas anormal de systématisation en esthétique. Nous espérons le démontrer ci-après.

Le livre de P. J. Proudhon, qui a pour objet le problème du beau et pour titre : *Du principe de l'art et de sa destination sociale,* est une œuvre posthume, publiée en 1865. Quelques chapitres ont été rédigés d'après les notes de Proudhon, et sont moins intéressants que le reste de l'œuvre (1).

---

(1) Nous nous sommes abstenu de prendre des documents dans ces chapitres — ou si nous en avons pris ils portent bien l'empreinte de Proudhon. Au commencement du livre on trouve la liste exacte des chapitres écrits entièrement par Proudhon.

Examinons, avant tout, les idées directrices de ce livre ; nous pourrons l'analyser mieux ensuite.

« J'appelle donc, nous dit Proudhon, esthétique, la faculté que l'homme a en propre d'apercevoir et découvrir le beau et le laid, l'agréable et le disgracieux, le sublime et le trivial, en sa personne et dans les choses, et de se faire de cette perception un nouveau moyen de jouissance, un raffinement de volupté » (1).

Les effets de cette faculté, chez l'artiste, sont :

1° « Un certain sentiment, une vibration ou résonnance de l'âme, à l'aspect de certaines choses ou plutôt de certaines apparences réputées par elle belles ou horribles, sublimes ou ignobles » (2).

2° L'estime de soi, l'amour-propre, qui est la force motrice du sentiment esthétique;

3° Le pouvoir d'imitation que possède l'homme.

L'objet de l'art est ce qu'on nomme *l'idéal*. On peut trouver l'idéal même dans la photographie ; mais « ce qui est vrai c'est que l'idéal est plus ou moins apparent » (3).

« L'art n'est rien que par l'idéal, nous dit Proudhon, ne vaut que par l'idéal ; s'il se borne à une simple imitation, copie ou contrefaçon de la nature, il fera mieux de s'abstenir » (4). Et, comme définition de l'idéal, voici ce que Proudhon nous offre : « le mot idéal se dit donc de tout objet réunissant au plus haut degré toutes les perfections, plus beau que tous les modèles offerts par la nature : beauté idéale, figure idéale. On en fait un substantif, l'idéal, c'est-à-dire la forme parfaite qui se révèle à nous en tout objet, et dont cet objet n'est qu'une réalisation plus ou moins approchée » (5). Proudhon conclut que l'art doit « desservir » cette faculté esthétique que possède l'homme et qui consiste « dans l'aperception des idées pures, archétypes des choses — par suite du beau et du sublime, ou de l'idéal, — que la mission de l'artiste n'est pas de nous montrer, mais de nous faire sentir, au moyen de la parole ou des signes, et en se servant de figures, que nous avons appelées des idéalismes » (6).

Mais l'art a un but social et moral. « Je définis donc l'art : une

---

(1) *Du principe de l'art*, etc., p. 17.
(2) *Loc. cit.*, p. 19.
(3) *Loc. cit.*, p. 32.
(4) *Ibid.*
(5) *Loc. cit.*, p. 35.
(6) *Loc. cit.*, p. 42.

représentation idéaliste de la nature et de nous-mêmes, en vue du *perfectionnement physique et moral de notre espèce »* (1). C'est là l'idée génératrice du livre de Proudhon.

L'art doit se mettre au service de la société. « Il résulte de ce qui précède que l'art n'a pas sa raison supérieure ou sa fin en lui-même, pas plus que l'industrie ; qu'il n'est pas en nous faculté dominante, mais faculté subordonnée, la faculté dominatrice étant la *justice* et la *vérité* » (2).

Une autre idée essentielle du livre, c'est que l'art ne peut être que le produit de la collectivité. La personnalité de l'artiste doit s'effacer pour faire place à la foule. Proudhon essaie de démontrer cette idée en examinant l'histoire de l'art. Ainsi en Egypte et au Moyen-Age, l'art est grand parce qu'il est le produit d' « une force de collectivité sociale » (3).

On voit que les idées de Proudhon ne se lient pas bien : son idéalisme ne cadre guère avec ses idées d'art collectif et ayant une mission sociale — pourtant nous avons fait de notre mieux pour arriver à unir ces différentes affirmations.

Les idées principales se résument donc ainsi : 1° l'art a une mission sociale et 2° l'art est le produit d'une collectivité.

Passons maintenant à l'analyse de l'œuvre.

1° Proudhon ignore complètement la question qu'il essaie de traiter dans son livre. Il n'est pas artiste ; il n'a pas de dispositions pour l'art ; il n'a même pas de goût. Il ignore l'histoire de l'art ; il ne connaît pas davantage les systèmes esthétiques.

Ménard l'avait déjà observé en 1867, lorsqu'il écrivait : « En somme, la moralité de ce livre est que, s'il faut avoir fait certaines études pour bien juger des œuvres d'art, il suffit d'avoir infiniment d'esprit pour en parler d'une façon amusante » (4).

Mais Proudhon lui-même l'avoue d'une façon formelle. « Je ne sais rien, par étude ou apprentissage, de la peinture, pas plus que de la sculpture et de la musique. J'en ai toujours aimé les productions, comme tout barbare aime ce qui lui semble beau, ce qui brille, qui flatte son imagination, son cœur et ses sens, comme les enfants aiment les estampes. Je les aime davantage depuis que je

---

(1) *Loc. cit.*, p. 43.
(2) *Loc. cit.*, p. 44.
(3) *Loc. cit.*, p. 66-67.
(4) R. Ménard, *Les Théoriciens de l'art*, paru dans *l'Année philosophique*, 1867, p. 413.

me suis avisé, il n'y a pas longtemps de cela, d'en raisonner » (1). Ailleurs il écrit : « Je n'ai pas l'intuition esthétique ; *je manque de ce sentiment primesautier du goût* qui fait juger d'emblée si une chose est belle ou non ; ce n'est toujours que par réflexion et analyse que j'arrive à l'appréciation du beau » (2).

Ces passages, qui sont d'une sincérité à la manière de Rousseau, suffiraient pour appuyer notre première remarque. Mais plus loin nous donnerons des jugements ou critiques sur les œuvres d'art qui établissent d'une façon incontestable que *Proudhon ignore à peu près entièrement la réalité dont il s'occupe.*

2° Proudhon fait preuve d'une confiance illimitée en son propre jugement et d'un orgueil naïf et enfantin. C'est le second caractère de cet ouvrage et il ne peut être que la conséquence naturelle du premier. Seuls les ignorants (3) ont une confiance illimitée en eux-mêmes et sont fiers de leurs conclusions. L'homme qui sait, sait avant tout qu'il sait bien peu de choses, comme disait déjà Socrate.

Voici un exemple de cet orgueil enfantin : il est certain qu'avant d'écrire son livre, Proudhon avait eu plusieurs entretiens avec Courbet — d'ailleurs une partie du livre est consacrée à l'étude de l'œuvre du peintre. Or, voici quelques confessions de Proudhon lui-même : « Un jour, lorsque je commençais à m'occuper de ce livre, je dis à Courbet que *je prétendais le connaître mieux que lui-même :* que je l'analyserais, le jugerais, et le révélerais au public et à lui tout entier. Cela parut l'effrayer ; il ne douta pas que je ne commisse faute sur faute ; il m'écrivit de longues lettres pour m'éclairer, *lettres qui m'ont appris fort peu de choses,* et me fit sentir que je n'étais point artiste (4). A quoi *je répliquais que j'étais artiste autant que lui :* non pas artiste peintre, mais artiste écrivain, attendu qu'il m'était fréquemment arrivé dans mes ouvrages de faire trève momentanément à la dialectique pour l'éloquence ; et, comme l'art est le même partout, que *je me croyais parfaitement compétent dans la question.* Ceci parut le calmer un peu, et il ne songea plus qu'à se faire connaître à moi tel qu'il croit être, ce qui n'est pas tout à fait la même chose que ce qu'il est. Courbet, plus artiste que philosophe, n'a pas pensé *tout ce que je trouve :*

(1) *Loc. cit.*, p. 10-11.
(2) *Loc. cit.*, p. 13.
(3) Et les imbéciles ; mais ce n'est pas le cas de Proudhon.
(4) On voit par cette phrase que Courbet donne raison aussi à notre première remarque, c'est-à-dire que l'art est étranger à Proudhon.

c'est tout simple. Assurément il n'a pas conçu son sujet des *Curés* avec *la puissance que j'y vois et que j'indique* » (1).

Il nous semble que ce long passage montre mieux que toute autre preuve, cet orgueil si naïf dont le livre de Proudhon est rempli. On le rencontre à chaque page, à chaque ligne, dans chaque tournure de phrase.

3° D'où ce troisième caractère : emploi exagéré, pour ne point dire constant, des formes personnelles : je, moi, etc.

Dans les citations que nous avons données, on peut vérifier notre remarque, mais voici encore d'autres exemples. Examinant l'art de la Renaissance, Proudhon écrit : « Ces belles saintes, avec leur expression chrétienne, *me* paraissent assurément plus belles, *à moi,* que les déesses impassibles des Grecs... *Je suis* amoureux des saintes de Raphaël, toutes saintes, vierges, martyres et vêtues qu'elles sont ; *je le suis* même de la vierge Marie jusqu'à son mariage. Oui, *je suis* amoureux de cette belle grande jeune fille, imitée de la Diane chasseresse, et donnée à un vieillard prédestiné au rôle d'ange gardien ; *je ne le suis pas* des déesses antiques, bien que nues, ni de Diane, ni de Pallas, ni de Vénus même. La Madone n'échappe à *mon* amour que par l'enfant qu'elle porte dans ses bras : c'est le respect de la maternité qui la sauve... » (2). (Notons en passant, dans cette citation, la manière de juger l'art, de Proudhon). Voici un autre passage que nous prenons au hasard entre mille. « La Vénus de Milo *me* paraîtra, si vous voulez, le chef-d'œuvre de la statuaire. Très bien ! que voulez-vous que *j'en fasse, moi* citoyen du XIX[e] siècle, à peine dégagé du christianisme. Si *je réfléchis* que cette statue était l'image d'une divinité, cela *me* fait sourire, et tout le charme esthétique s'évanouit. *Je mettrai* sur ma cheminée une réduction de cette figure, comme *j'y mets* une coquille rare, une pièce de porcelaine ou un vase de cristal » (3).

La compétence de Proudhon comme juge d'art, est caractérisée par ce passage, qui doit avoir spécialement énervé Zola, quand il s'est écrié que la conception de l'art de Proudhon « est bien de l'homme... qui veut que les roses se mangent en salade » et que l'œuvre de Proudhon est celle d'un brave homme « qui juge l'art comme on juge la gymnastique et l'étude des racines

(1) *Loc. cit.*, p. 279-280.
(2) *Loc. cit.*, p. 76. Les points se trouvent dans le texte.
(3) *Loc. cit.*, p. 326.

grecques » (1). Zola, si superficiel dans ses théories, n'a pas pu envisager la question d'un peu plus haut et voir que la théorie de Proudhon constitue un « document », même un document très précieux — et qu'on ne se fâche pas contre un fait (2).

4° Revenons à l'analyse de l'œuvre de Proudhon. De l'emploi constant de la forme personnelle, découle un autre caractère : le ton prophétique et absolu que prennent les jugements et définitions de Proudhon. Les citations que nous avons faites démontrent ce caractère. Il suffit de rappeler celle-ci : « Je définis donc l'art..., etc. »

5° Dans un autre ordre d'idées, on remarque la grande animosité de Proudhon contre les faits qui contredisent sa théorie ; ou il se fâche contre eux, ou il les nie tout simplement, ou il ne les cite même pas. Par exemple, l'art de la Renaissance n'entre pas bien dans sa théorie de l'art collectif, puisque c'est à cette époque que nous trouvons les plus grandes personnalités artistiques et non pas la foule anonyme. Proudhon s'écrie : « Pour en finir, il ne fallait pas moins que cette exhumation de l'antiquité, un art vampire tombé sur l'Europe en même temps que la syphilis, qui ne disparaîtra qu'avec lui » (3). Autre exemple : « Que nous peut faire, à nous autres hommes du XIX[e] siècle, démocrates socialistes, hommes de travail, de science et de progrès, ce dieu ambigu ? Le droit de l'homme a été promulgué à la place des décrets de Trente et de Nicée ; le Christ qu'il nous faut n'est point un Christ mystique, à la façon de Léonard de Vinci, de Raphaël ou de Michel-Ange, encore moins de M. Renan ; c'est un Christ justicier, de la trempe de Danton et de Mirabeau, un Christ révolutionnaire » (4).

Cette animosité contre les faits est très caractéristique dans le livre de Proudhon. Elle se concilie bien avec un mépris complet des opinions contraires à la sienne ; même un mépris de l'expérience tout à fait exceptionnel. Par exemple, Proudhon soutiendra cette énormité, en contradiction avec le bon sens, que « dix mille

---

(1) E. Zola, *Mes haines*, 1866. Article : *Proudhon et Courbet.*

(2) Le livre de Proudhon a exaspéré Flaubert. Voici un passage d'une lettre de ce dernier à Ed. et J. de Goncourt : (12 août 1865). « Je viens de lire le Proudhon sur l'art ! On a désormais le maximum de la *pignouferie socialiste.* C'est curieux, parole d'honneur ! Ça m'a fait l'effet d'une de ces fortes latrines, où l'on marche à chaque pas sur un étron. Chaque phrase est une ordure. Le tout à la gloire de Courbet ! et pour la démolition du romantisme. O Saint Polycarpe ! »

(3) *Loc. cit.*, p. 79.

(4) *Loc. cit.*, p. 81.

élèves qui ont appris à dessiner comptent plus pour le progrès de l'art que la production d'un chef-d'œuvre » (1). Proudhon niera l'œuvre entière d'Ingres, celle de Delacroix, excepté son *Boissy d'Anglas* et celle de David, excepté son Serment du *Jeu de paume* et son *Marat expirant ;* leurs autres œuvres ne cadrent pas bien avec ses théories.

6° Ainsi nous passons au sixième caractère du livre de Proudhon, qui est le plus important, c'est sa manière de juger, ou plutôt de *centraliser* autour de son système la réalité entière. Cela demande des explications.

Proudhon pense que dans une œuvre d'art, ce qui est l'important, ce n'est guère la forme, qu'on pourrait à volonté changer ou modifier, mais la pensée. Il l'avoue à plus d'une reprise, et non seulement il l'avoue, mais c'est à l'aide de ce principe qu'il arrive à centraliser la réalité esthétique autour de son idée maîtresse. Ce travail, probablement, a été fait dans son cerveau inconsciemment et involontairement — car il semble être parfaitement sincère. Voici ce qu'il écrit : «... en peinture, ni plus ni moins qu'en littérature et en toute chose, la pensée est la chose principale, la dominante ; ... la question du fond prime toujours celle de la forme, et... en toute création de l'art, avant de juger la chose de goût, il faut vider le débat sur l'idée » (2). On verra jusqu'à quelles conséquences inimaginables il poussera, en l'appliquant, cette idée.

Zola a bien saisi la méthode de Proudhon. « Proudhon, a-t-il écrit, a vu comme moi les tableaux dont je parle, mais il les a vus autrement, en dehors de toute facture, au point de vue de la pure pensée. Une toile, pour lui, est un sujet ; peignez-la en rouge ou en vert, que lui importe. Il le dit lui-même, il ne s'entend en rien à la peinture, et raisonne tranquillement sur les idées. Il commente, il force le tableau à signifier quelque chose ; de la forme, pas un mot. C'est ainsi qu'il arrive à la bouffonnerie » (3).

Examinons les exemples : Il nie l'œuvre d'Ingres. Pour quelle raison ? Quel motif grave le conduit à un tel ostracisme ? La voici la raison, dans toute sa simplicité : « Quelle idée découvrir dans les sujets suivants qui forment la liste des principaux ouvrages de

---

(1) *Loc. cit.*, p. 172 note.
(2) *Loc. cit.*, p. 14.
(3) E. Zola, *Mes haines*. Article : *Proudhon et Courbet.*

M. Ingres : *Apothéose d'Homère*, *Odalisque*, etc. » (1). Si Proudhon admire le serment du *Jeu de paume* et le *Marat expirant* de David, ou le *Boissy d'Anglas* de Delacroix, c'est pour les idées politiques que ces sujets renferment. Mais les meilleurs exemples nous pourrons les puiser dans l'étude qu'il fait de l'œuvre de Courbet.

Voici son commentaire sur la *Baigneuse* de Courbet : « Oui, la voilà bien cette bourgeoisie charnue et cossue, déformée par la graisse et le luxe ; en qui la mollesse et la masse étouffent l'idéal et prédestinée à mourir de poltronnerie, quand ce n'est pas de gras-fondus : la voilà telle que sa sottise, son égoïsme et sa cuisine nous la font. Quelle ampleur ! quelle opulence ! on dirait une génisse attendant le sacrificateur » (2). Il est inutile de dire que Courbet n'a mis absolument aucune intention de celles que lui prête Proudhon, dans cet inoffensif tableau, qui n'est qu'une simple étude de nu.

Voici encore deux autres exemples — deux analyses des tableaux de Courbet. Elles sont tout à fait caractéristiques de la manière qu'emploie Proudhon pour centraliser les faits en les faussant, autour de sa théorie.

Le commentaire des *Casseurs de pierre*. « Les casseurs de pierre sont une ironie à l'adresse de notre civilisation industrielle, qui tous les jours invente des machines merveilleuses pour labourer, semer, faucher, moissonner, battre le grain, moudre, pétrir, filer, tisser, coudre, imprimer, fabriquer des clous, du papier, des épingles, des cartes ; exécuter enfin toutes sortes de travaux, souvent fort compliqués et délicats, et qui est incapable d'affranchir l'homme des travaux les plus grossiers, les plus pénibles, les plus répugnants, apanage éternel de la misère » (3).

Et le commentaire du tableau intitulé : *Les Curés ou le Retour de la conférence*, de Courbet : « Ce qu'a voulu montrer Courbet, à la façon des vrais artistes, c'est l'impuissance radicale de la discipline religieuse, — ce qui revient à dire de la pensée idéaliste, — à soutenir dans le prêtre la vertu sévère qu'on exige de lui ; c'est que la perfection morale cherchée par la foi, par les œuvres de dévotion, par la contemplation d'un idéal mystique, se réduit à de lourdes

(1) *Loc. cit.*, p. 129.
(2) *Ibid.*, p. 215.
(3) *Loc. cit.*, p. 237.

chutes, et que le prêtre qui pèche est victime de sa profession, bien plus qu'hypocrite et apostat » (1).

Zola, dans l'article cité, s'écrie : « Et Proudhon examine ainsi chaque toile, les expliquant toutes et leur donnant un sens politique, religieux, ou de simple police de mœurs ».

Au fond, la question dépasse les limites de l'explication ; il s'agit, en réalité, d'une falsification, volontaire ou involontaire, peu importe, de la réalité. Proudhon agit de la même façon qu'un médecin, qui devant un thermomètre indiquant 41 degrés de fièvre, annoncerait que son malade se porte bien — et cela volontairement ou non. Proudhon fausse les faits les plus incontestables — des faits historiques connus même par des collégiens. Ainsi, l'art de la Renaissance ne présentant pas le caractère collectif et anonyme de celui du Moyen-Age, Proudhon ne trouve pas « à la Renaissance le cachet des grandes époques ». Pourtant, s'il y a eu une grande époque pour l'art, c'est bien la Renaissance. Il écrit : « Il n'est pas possible de refuser une originalité à Raphaël, à Michel-Ange, à Léonard de Vinci, au Titien, au Corrège ». C'est-à dire, je regrette, moi Proudhon, de ne pouvoir nier ces faits — mais réellement ils sont trop connus ; ce que je ne fais pas individuellement, je peux le faire en bloc. Ainsi il continue : « Pourtant il manque à la Renaissance le cachet des grandes époques, la puissance de collectivité » (2).

Nous pensons que tous ces exemples suffisent pour établir ce dernier caractère du système de Proudhon, c'est-à-dire le fait que Proudhon, quand il ne nie pas purement et simplement le réel qui contredit son système, tâche de le fausser, de le falsifier, ou, en un mot, de le centraliser autour de son système, pour mieux soutenir ses thèses.

Maintenant tirons nos conclusions. Le livre de Proudhon, avons-nous dit en commençant, présente un cas anormal de systématisation. Nous supposons que personne ne pourra contester ce caractère anormal ou morbide de cette œuvre — si on entend seulement par morbide un fait qui ne présente pas les formes les plus générales (3). Les théories de J.-J. Rousseau présentent, à peu près,

(1) *Loc. cit.*, p. 266.
(2) *Loc. cit.*, p. 77.
(3) E. Durkheim donne cette définition du fait normal. « Nous appellerons normaux les faits qui présentent les formes les plus générales et nous donnerons aux autres le nom de morbides ou de pathologiques » (*La Méthode sociologique,*

les mêmes caractères que le système de Proudhon, ainsi que les divers écrits esthétiques de L. Tolstoï. Mais, nous pensons que c'est le système de Proudhon qui est réellement typique.

Le domaine de l'esthétique, à cause même des faits vagues et extrêmement complexes qu'il contient, a toujours été propice à l'éclosion des systèmes les plus baroques. Ce cas typique de Proudhon, ce système à caractères anormaux, nous fournit quelques indices utiles que nous pourrons appliquer à l'étude des systèmes normaux. On accepte aujourd'hui que les faits morbides sont instructifs, car ils présentent les caractères du normal, grossis.

Quel caractère présente, avant tout, la théorie de Proudhon ? Celui de vouloir, en faussant la réalité, la plier à un dogme. Quelle est la conséquence de cette violence que la réalité subit ? La stérilité, l'inutilité des conclusions et, dans le cas de Proudhon, le ridicule et l'ineptie. Quel système esthétique, de tous ceux que nous avons examinés jusqu'ici, échappe à ces deux défauts, que nous trouvons au maximum dans le livre de Proudhon ? Examinons celui de Cousin.

Victor Cousin ne se soumet pas à la réalité — il l'ignore presque totalement. Or, il arrive à cette explication : « le vrai, le beau et le bon sont trois attributs de Dieu ». Explication nulle. La science ne demande pas les causes premières — inconnues pour toujours — mais des causes secondes. Cette nullité peut être démontrée par les conséquences pratiques. A quoi aboutit le système de Cousin ? Peut-on le perfectionner ? Peut-on en faire quelques applications pratiques ? Sûrement non.

Or, les caractères de la science féconde — c'est-à-dire du système qui correspond au réel — c'est qu'il est perfectible à l'infini ; c'est qu'il peut avoir des applications pratiques. Si nous avons soif de connaître, c'est parce que nous avons besoin d'agir. Le monde nous écrase ; nous devons le modifier, sous peine de mort. La science pour la science est possible aujourd'hui — à l'origine cette formule était une absurdité.

La science n'a pas pour but de faire des mandarins ou des gens qui s'enferment dans leur tour d'ivoire — elle a pour but d'agir sur la réalité, de la modifier pour augmenter l'empire et le bien-être de l'homme.

---

p. 70). Par ailleurs, Durkheim donne d'autres critères du fait morbide ; nous employons ici ce mot dans le sens indiqué, sans nous appesantir davantage.

Le meilleur critère des systèmes faux, c'est d'une part leur perfection — ils ne sont pas perfectibles, ils sont déjà parfaits — et d'autre part leur inutilité.

Il serait fructueux d'étudier, très sérieusement, des cas morbides de systématisation, comme ceux que nous avons signalés ; il faudrait faire des monographies ou des études comparées sur l'esthétique de Rousseau, de Proudhon ou de Tolstoï, pour mieux mettre en lumière les caractères essentiels de tout système.

D'ailleurs l'étude d'un système anormal doit nous faire mieux saisir aussi la différence qui existe entre un système esthétique et une théorie artistique. On se rappelle, au commencement de ce livre, la distinction que nous avons établie entre ces deux stades de la réflexion esthétique de l'homme. Dans la théorie artistique, l'artiste essaie ou de donner les règles pour produire l'œuvre, ou de justifier ces règles. La théorie artistique, avons-nous dit, a un but didactique ou polémique ; de toute nécessité donc, à cause de son élaboration hâtive et du point de vue où se place son auteur, elle ne correspond qu'à une parcelle de la réalité — elle est fausse. La théorie romantique fut abandonnée pour la théorie naturaliste, qui n'est pas plus vraie que la théorie symboliste et mystique.

Mais les systèmes esthétiques et surtout la science esthétique, visent à un tout autre but. Ils ne veulent pas indiquer à l'artiste la manière de fabriquer des chefs-d'œuvre — mais rendre compte des faits, expliquer, analyser le mécanisme de la vie esthétique de l'homme.

Il y a là, la même différence qui existe entre les conseils de notre mère pour la nourriture qu'il faut soigneusement choisir afin de bien digérer et l'étude objective des organes digestifs par un professeur de la Faculté. Confondre ces deux actes, c'est faire rétrograder la science à l'époque homérique.

En examinant, dans la suite, les théories qui ont vu le jour à partir de 1865, nous verrons comment la question de l'étude objective du domaine esthétique s'enrichit de plus en plus.



CHAPITRE VII

Le progrès des idées positives et scientifiques dans l'esthétique.

1. La critique littéraire. — 2. Auguste Comte. — 3. Sainte-Beuve. — 4. G. Flaubert. — 5. H. Taine. — 6. E. Véron. — 7. Les théories de jeu. — 8. E. Hennequin.

1. — Les progrès de la science au XIXe siècle ne pouvaient pas ne pas avoir une répercussion sur l'esthétique. La critique, et spécialement la critique littéraire, a beaucoup contribué à l'évolution des idées esthétiques vers la science.

Au XVIIIe siècle, nous avons vu que la relativité de l'œuvre d'art était une des idées les plus courantes. Mme de Staël, au commencement du XIXe siècle, croit innover en envisageant l'œuvre d'art comme fonction de la société ; mais cette idée, que l'art dépend de l'état social et l'exprime en partie, n'est au fond que la thèse de la relativité de l'œuvre d'art, appliquée à la société spécialement.

Victor Cousin n'exprime-t-il pas dans *l'Introduction à l'histoire de la philosophie* une théorie analogue, sans pourtant en tirer aucun profit réel ? « Oui, messieurs, dit-il, donnez-moi la carte d'un pays, sa configuration, son climat, ses eaux, ses vents, et toute sa géographie physique ; donnez-moi ses productions naturelles, sa flore, sa zoologie, et je me charge de vous dire *a priori* quel sera l'homme de ce pays, et quel rôle le pays jouera dans l'histoire, non pas accidentellement, mais nécessairement ; non pas à telle époque, mais dans toutes ; enfin l'idée qu'il est appelé à représenter. » Cousin exagère — mais au fond de sa pensée on trouve le déterminisme scientifique et l'idée de la relativité.

Cette même conception, mieux exprimée, on la rencontre dans l'œuvre de Villemain, entre 1820 et 1835. Lui aussi, dans son *Tableau de la littérature française au* XVIIIe *siècle*, essaie d'établir, plus clairement que les autres, l'influence réciproque des idées,

des mœurs et des lettres ; il innove même, en mettant à côté de l'histoire littéraire, la biographie des hommes dont il s'occupe. A cette époque, la littérature est considérée comme l'expression de la société, dans le plein sens du mot. Villemain montre qu' « il est désormais entendu que l'œuvre littéraire soutient d'étroites relations, qui peuvent aller jusqu'à l'entière dépendance, avec l'état politique, avec les actions ou les influences du dehors, et de tout enfin ce qu'on va bientôt appeler les grandes pressions environnantes » (1).

On retrouve cette idée de la dépendance de l'œuvre d'art, même dans les écrits tout à fait secondaires vers la même époque (2), ainsi, dans un petit livre de Louis Dussieux, paru en 1838 et intitulé : *L'Art considéré comme le symbole de l'état social,* nous lisons une phrase qui ne laisse aucun doute : « Les productions des beaux arts sont l'expression, le reflet ou le calque de l'époque et de l'état social qui les ont enfantées » (3).

Même idée dans un gros volume de A. Bignan, intitulé : *Essai sur l'influence morale de la poésie* (1838). Bignan pense que les mœurs se répercutent sur la littérature et que celle-ci influe à son tour sur les mœurs.

Nous avons dit déjà que Lamennais voyait dans l'œuvre d'art l'expression de l'état religieux et social et de la mentalité de celui qui la crée. Laprade reprendra cette même idée plus tard (4), à peu près de la même façon que le fera Henri Houssaye (5).

2. — Dans le *Cours de philosophie positive* (1830-1842), d'Auguste Comte, il est certain que cette idée de la dépendance de l'art du milieu social ou religieux joue un grand rôle. Mais, tandis que les auteurs que nous avons cités se contentent de formuler cette dépendance, Comte en fait une application fort fructueuse pour l'ensemble de son système.

On ne trouve point une esthétique dans le *Cours de philosophie positive,* pour une raison bien simple : Comte pensait qu'une théorie des beaux-arts serait chose impossible, puisqu'elle exigerait le

(1) Brunetière, *L'Evolution des genres*, 1889, p. 214.
(2) Même dans la *Préface* du second volume des *Odes* de Victor Hugo (1824).
(3) *Loc. cit.*, p. 1.
(4) Victor de Laprade, *Le Sentiment de la nature avant le christianisme*, 1866.
(5) H. Houssaye, *Etudes sur l'art grec*, 1867.

développement préalable de toutes les sciences fondamentales, sur lesquelles elle reposerait (1) ; — en cela l'auteur est fidèle à sa célèbre classification des sciences ; mais, en caractérisant les diverses phases de développement par où l'humanité a passé, Comte s'arrête, chaque fois, à l'art, pour noter l'évolution de l'essor esthétique.

Les premiers essais de tous les beaux-arts, sans en excepter la poésie, remontent incontestablement jusqu'à *l'âge du fétichisme* (2). Cette conception religieuse, qui animait la nature entière, devait tendre à favoriser éminemment l'essor spontané de l'imagination. Les facultés esthétiques se rapportent surtout à la vie affective ; or, à l'état de fétichisme, état où l'on transportait à tous les corps extérieurs notre sentiment fondamental de la vie, on constate une prépondérance générale de la vie affective. Telle semble être la raison pour laquelle le fétichisme favorisa les beaux-arts, et surtout la poésie et la musique, premiers arts, selon Comte.

Mais l'âge d'or, pour les beaux-arts, fut *l'état du polythéisme*. Le polythéisme, en effet, a imprimé un admirable essor à l'ensemble des beaux-arts. Il ne faut pas pourtant croire que, dans la société antique, les arts jouaient un rôle trop prépondérant. « Dans tous les degrés de la vie sauvage, il est aisé de reconnaître que la puissance sociale de la poésie et des autres beaux-arts, quelque considérable qu'elle puisse être, demeure toujours nécessairement secondaire envers l'influence théologique, qu'elle peut utilement aider, et dont elle doit être hautement protégée, mais sans jamais pouvoir la dominer » (3). Les arts donc étaient au second plan, soumis à l'empire théologique, car, soit pour l'individu, soit pour l'espèce, jamais les facultés d'expression n'ont pu dominer directement les facultés de conception, auxquelles leur nature propre les subordonne toujours nécessairement.

Quelles sont les raisons qui ont fait la prospérité des arts pendant l'âge du polythéisme ? Tout d'abord, le passage du sentiment à l'imagination. Tandis que dans le fétichisme, le sentiment est prédominant, comme nous l'avons dit, dans l'état polythéique, c'est l'imagination qui règne ; or, l'évolution esthétique de l'homme dépend de l'imagination. En second lieu, à cet âge, la fonction

(1) *Cours*, vol. I, p. 55-56. Nous employons la 2e édition, 1864. J. B. Baillière et fils, Paris.
(2) *Ibid.*, vol. V, p. 51.
(3) *Ibid.*, vol. V, p. 99.

sociale et intellectuelle des beaux-arts, et surtout de la poésie et de la musique, devait devenir tout à fait prédominante. « En effet, une telle constitution religieuse attribuait spontanément aux facultés esthétiques une participation accessoire, et pourtant directe, aux opérations théologiques fondamentales » (1). Sous le polythéisme, quand la philosophie avait introduit, pour l'explication d'un phénomène, une divinité nouvelle, l'art devait s'en emparer pour lui donner un costume et des mœurs convenables à sa destination, ainsi qu'une histoire détaillée — en un mot, pour rendre cette divinité concrète. Tandis que dans le fétichisme, les dieux étaient déjà concrets, dans le polythéisme, l'art devait les rendre tels. Sous cet état religieux, les beaux-arts étaient investis d'une sorte de fonction dogmatique. Une troisième cause de la prospérité des arts à l'âge polythéiste est le fait que cette conception religieuse ouvre le champ moral et même social à leur activité, le fétichisme ne leur ayant offert que le champ purement matériel. Enfin, le polythéisme, religion par excellence populaire, assurait aux arts une popularité qu'ils n'ont jamais depuis retrouvée.

Sous le troisième et dernier état théologique, *l'âge du monothéisme,* les beaux-arts devaient perdre quelque peu le magnifique essor que leur imprima le polythéisme. Pourtant la musique et l'architecture firent des rapides progrès pendant le Moyen Age, époque caractérisée, d'une part, par l'accentuation de l'indépendance personnelle et, d'autre, par l'embellissement de la vie domestique (2). Le catholicisme aida les beaux-arts en développant l'activité spéculative chez toutes les classes et en offrant une destination permanente à chacun de ces arts ; en effet, les cathédrales devinrent des musées où la musique, la peinture, la sculpture et l'architecture figurèrent. La religion catholique usa même, envers les artistes, de puissants moyens d'encouragement individuel.

Le Moyen Age est le berceau de la grande évolution esthétique des sociétés modernes. Tant que l'esclavage et la guerre ont caractérisé l'économie sociale, il est clair que les beaux-arts ne pouvaient réellement acquérir une grande popularité. L'évolution industrielle, propre à la fin du Moyen Age, favorisa les beaux-arts en les vulgarisant (3).

---

(1) *Ibid.*, vol. V, p. 104.
(2) *Ibid.*, vol. VI, p. 146.
(3) *Ibid.*, vol. VI, p. 162.

Comte pense que le *régime positif*, qui est l'état vers lequel l'humanité évoluera de plus en plus, sera très fécond pour les beaux-arts. « L'essor esthétique ne suppose pas seulement un état social assez fortement caractérisé pour comporter une idéalisation énergique : il demande, en outre, que cet état quelconque soit assez stable pour permettre spontanément, entre l'interprète et le spectateur, cette intime harmonie préalable sans laquelle l'action des beaux-arts ne saurait obtenir habituellement une pleine efficacité » (1). Or, ces deux conditions ne se sont rencontrées que chez les anciens; elles ne pourront être réalisées de nouveau que sous l'ascendant de la génération positive réservée à notre siècle.

Telle est la conception de l'évolution historique de l'art, qu'on trouve dans le *Cours de philosophie positive*. Quant à l'ordre d'apparition des différents arts, voici ce que Comte écrit : « Il consiste en ce que chaque art a dû se développer d'autant plus tôt, qu'il était, par sa nature, plus général, c'est-à-dire susceptible de l'expression la plus variée et la plus complète, qui n'est point toujours, à beaucoup près, la plus nette ni la plus énergique ; d'où résulte, comme série esthétique fondamentale, la poésie, la musique, la peinture, la sculpture et enfin l'architecture, en tant que moralement expressive » (2).

Pour Comte, les facultés esthétiques de l'homme sont, en quelque sorte, intermédiaires entre les facultés purement morales et les facultés proprement intellectuelles : leur but les rattache aux unes, leur moyen aux autres. Elles sont destinées à l'idéale représentation sympathique des divers sentiments qui caractérisent la nature humaine. Elles peuvent agir et sur l'éducation morale et sur l'éducation intellectuelle. La science, il est vrai, a besoin de l'esprit analytique et abstrait, tandis que l'art est fondé sur l'esprit synthétique et concret. Pourtant ces deux esprits possèdent des affinités secrètes ; ainsi, sous le polythéisme, l'essor primitif du génie esthétique exerça une grande influence sur l'état mental de l'humanité, pour préparer, sous le monothéisme, la naissance du vrai génie scientifique.

Telles sont les idées principales d'Auguste Comte, touchant l'art et l'esthétique. Elles font partie de sa conception générale de l'univers, comme une pierre fait partie d'un mur, et il est malaisé de

(1) *Ibid.*, vol. VI, p. 155.
(2) *Ibid.*, vol. V, p. 111.

bien saisir leur valeur et leur importance si l'on ignore l'ensemble du système auquel elles appartiennent.

Auguste Comte, mieux que personne, a mis en pleine lumière la dépendance étroite des arts de l'état social ou religieux dans lequel ils prennent naissance et se développent. Mais, beaucoup plus que cette démonstration de la relativité sociale de l'art, l'esprit général de son *Cours de philosophie positive* devait avoir une influence salutaire sur l'évolution de l'esthétique.

3. — Cette même idée de la relativité de l'œuvre d'art, on la retrouve dans les ouvrages de Sainte-Beuve, exposée au point de vue de la critique littéraire. Il ne faut pas chercher un système, ni une esthétique complète dans les livres de Sainte-Beuve ; quelques idées éparses dans ses nombreux écrits et les critiques qu'il a formulées contre Taine, c'est tout ce qu'on peut glaner dans son immense œuvre.

Sainte-Beuve saisit toute la complexité du problème de la relativité de l'œuvre d'art ; il comprend que pour déterminer un fait aussi complexe qu'une œuvre d'art, toutes les sciences humaines ne suffisent pas, « la psychologie, la physiologie, la considération du rapport des œuvres non plus seulement avec leur temps, mais avec leur auteur, avec son tempérament, avec son éducation, élargit encore la base, déplace le point de vue, et transforme les méthodes de la critique » (1).

Vers 1851, déjà, Sainte-Beuve sentait le besoin d'introduire *la réalité* dans la critique. « Ce que j'ai voulu en critique, écrivait-il, ç'a été d'y introduire une sorte de charme et en même temps plus de réalité qu'on n'en mettait auparavant, en un mot, de la poésie à la fois et quelque physique » (2).

Et cette pensée que nous avons trouvée chez l'abbé Dubos et vers la fin du XVIIIe siècle, chez Marmontel, d'une *histoire naturelle de la poésie,* nous la retrouverons, mais cette fois appliquée, dans l'œuvre de Sainte-Beuve. « Je n'ai plus qu'un plaisir, écrit-il, j'analyse, j'herborise, je suis un naturaliste des esprits. — Ce que je voudrais constituer, c'est l'histoire naturelle littéraire » (3). Et, un peu plus loin, Sainte-Beuve ajoute ; « Il y a lieu plus que jamais aux juge-

(1) F. Brunetière, *L'Evolution des genres,* p. 17.
(2) *Portraits littéraires,* t. III. Pensée 19, 1851, p. 546.
(3) *Loc. cit.,* Pensée 20.

ments qui tiennent au vrai goût, mais il ne s'agit plus de venir porter des jugements de rhétorique. Aujourd'hui, l'histoire littéraire se fait comme l'histoire naturelle, par des observations et par des collections » (1).

Sainte-Beuve indique comment il faut mener l'enquête sur l'homme et l'œuvre qu'on étudie, comment il faut constituer « les collections » de documents. Le passage suivant, si caractéristique, est très connu : « On ne saurait s'y prendre de trop de façons, et par trop de bouts, pour connaître un homme, c'est-à-dire autre chose qu'un pur esprit. Tant qu'on ne s'est pas adressé sur son auteur un certain nombre de questions, et qu'on n'a pas répondu, ne fut-ce que pour soi seul et tout bas, on n'est pas sûr de le tenir tout entier, quand même ces questions sembleraient les plus étrangères à la nature de son esprit : — Que pensait-il en religion ? Comment était-il affecté du spectacle de la nature ? — Comment se comportait-il sur l'article des femmes ? sur l'article de l'argent ? Etait-il riche, était-il pauvre ? — Quel était son régime ? etc. — Enfin, quel était son vice et son faible ? Tout homme en a un. Aucune des réponses à ces questions n'est indifférente pour juger l'auteur d'un livre ou le livre lui-même, si c'est surtout un ouvrage littéraire, c'est-à-dire où il entre de tout. »

Ce que Sainte-Beuve comprend, c'est surtout la complexité de la question dont il s'occupe : ainsi il critique et avec beaucoup de force les théories trop simplistes de Taine. Nous rencontrerons plus loin ces critiques qui restent encore entièrement vraies.

M. Lanson, dans le même ordre d'idées, écrit que la méthode de Sainte-Beuve « à vrai dire, ne lui indique qu'une direction générale : ramasser tout ce qu'il peut du vrai, en regardant tout ce qu'il peut du réel. Il demeure toujours libre de choisir ses moyens : il n'en exclut aucun. Il les essaie tous à tour de rôle, pour tâter ce qu'ils donnent. Il regarde déjà le milieu, et le moment, et la race, mais il regarde bien d'autres choses encore : ce n'est pas trois questions qu'il se pose sur un écrivain, c'est vingt » (2).

C'est là le mérite capital de Sainte-Beuve ; tout en ayant compris que l'œuvre d'art est relative et qu'on doit la déterminer, il n'a pas cru que la question fût aussi simple qu'elle le paraissait de prime abord. « ... Lorsqu'on dit, écrit-il, et qu'on répète que la

(1) *Loc. cit.*, Pensée 21.
(2) G. Lanson — *Sainte-Beuve.* Revue de Belgique, 15 janv. 1905, p. 25.

littérature est l'expression de la société, il convient de ne l'entendre qu'avec bien des précautions et des réserves » (1).

Taine a simplifié trop le problème ; il a cru qu'en fixant quelques relations, on déterminait du même coup l'apparition de l'œuvre. En comparant ces deux conceptions, nous saisirons mieux leurs différences.

4. — Dans la *Correspondance* de Gustave Flaubert on trouve des idées esthétiques peu différentes de celles de Sainte-Beuve et, à coup sûr, fort intéressantes.

Anatole France, dans *La Vie littéraire*, a écrit : « Les idées de Flaubert sont pour rendre fou tout homme de bon sens. Elles sont absurdes et si contradictoires que quiconque tenterait d'en concilier seulement trois serait vu bientôt pressant ses tempes des deux mains pour empêcher sa tête d'éclater. La pensée de Flaubert était une éruption et un cataclysme. Cet homme énorme avait la logique d'un tremblement de terre » (2). Mais, Anatole France semble avoir été, pour une fois, trop sévère ; les idées artistiques et esthétiques de Flaubert (3) ne nous paraissent pas aussi incohérentes que veut nous le faire croire le critique de *La Vie littéraire*.

Un des problèmes esthétiques qui semble avoir le plus et le plus longtemps préoccupé l'esprit de Flaubert, est celui du *fond* et de la *forme* dans l'œuvre d'art. Il écrivait déjà en 1846 à Mme X. : « Pourquoi dis-tu sans cesse que j'aime le clinquant, le chatoyant, le pailleté ! poète de la forme ! c'est là le grand mot que les utilitaires jettent aux vrais artistes. Pour moi, tant qu'on ne m'aura pas, d'une phrase donnée, séparé la forme du fond, je soutiendrai que ce sont là deux mots vides de sens. Il n'y a pas de belles pensées sans belles formes et réciproquement..... Supposer une idée qui n'ait pas de forme, c'est impossible, de même qu'une forme qui n'exprime pas une idée » (4). Onze ans après, Flaubert écrira des pensées analogues sur la même question. « Vous me dites que je fais trop atten-

(1) *Nouveaux Lundis*, t. VIII, Articles sur *Taine*, p. 66 à 138 (écrits en 1864 et publiés en volume en 1867).

(2) *La Vie littéraire*. 3e série. Art. *Les idées de G. Flaubert*. Vol. III, p. 298.

(3) Consulter : — *Correspondance*. Quatre séries : 1830-1850, 1850-1854, 1854-1869, 1869-1880.

— *Préface* aux *Dernières chansons* (poésies posthumes de Louis Bouilhet). 1870.

— *Par les champs et par les grèves*. 1847 (publié après la mort de Flaubert).

(4) Lettre à Mme X. du 18 sept. 1846.

tion à la forme. Hélas! c'est comme le corps et l'âme, la forme et l'idée ; pour moi, c'est tout un et je ne sais pas ce qu'est l'un sans l'autre. Plus une idée est belle, plus la phrase est sonore, soyez-en sûre. La précision de la pensée fait (et est elle-même) celle du mot » (1). Et, on retrouve la même idée dans une lettre à George Sand de 1876 ; en vérité, pour Flaubert l'intime union du fond et de la forme fut une de ses idées directrices. C'est en se fondant sur elle qu'il donnait une solution au problème de la moralité dans l'art. Sa nièce, dans la *Préface* de la *Correspondance*, nous dit, en effet, que Flaubert « jugeait qu'aucun livre n'est dangereux, s'il est bien écrit ; cette opinion venait chez lui de l'union intime qu'il faisait du fond et de la forme, quelque chose de bien écrit ne pouvant pas être mal pensé, conçu bassement. Ce n'est pas le détail cru, le fait brut qui est pernicieux, nuisible, qui peut souiller l'intelligence, tout est dans la nature ; rien n'est moral ou immoral, mais l'âme de celui qui représente la nature la rend grande, belle, sereine, petite, ignoble ou tourmentante. Des livres obscènes bien écrits, il ne pouvait en exister, selon lui » (2).

En général, pour Flaubert, le but de l'art est de réaliser le beau. « On reproche aux gens qui écrivent en bon style de négliger l'idée, le but moral, écrivait-il à M[me] X..., comme si le but du médecin n'était pas de guérir, le but du rossignol de chanter, comme si le but de l'art n'était pas le beau avant tout » (3). L'émotion que le beau procure à l'aide surtout de la rêverie (4), est désintéressée (5).

L'art doit présenter l'*idéal ;* ce dernier terme prend une signification toute spéciale chez Flaubert. Voici un passage d'une lettre adressée à M[me] X., où le romancier explique sa conception de l'idéal : « Il ne faut jamais craindre d'être exagéré, tous les très grands l'ont été, Michel-Ange, Rabelais, Shakespeare, Molière ; il s'agit de faire prendre un lavement à un homme (dans *Pourceaugnac*), on n'apporte pas une seringue, non, on emplit le théâtre de seringues et d'apothicaires, cela est tout bonnement le génie dans son vrai centre, qui est l'énorme. Mais pour que l'exagération ne paraisse pas, il faut qu'elle soit partout continue, proportionnée,

(1) Lettre à M[lle] Leroyer de Chantepie, du 12 déc. 1857.
(2) *Loc. cit.* vol. I, p. XXV.
(3) Lettre à M[me] X. du 18 sept. 1846.
(4) Lettre à M[lle] Leroyer de Chantepie du 18 fév. 1859.
(5) Lettre à M[me] X. 1853. Vol. II, p. 236.

harmonique à elle-même ; si vos bonshommes ont cent pieds, il faut que les montagnes en aient vingt mille, et qu'est-ce donc que l'idéal, si ce n'est ce grossissement-là ? » (1). Plus tard, Flaubert reviendra à cette idée ; ainsi, il écrira : « Notre cœur ne doit être bon qu'à sentir celui des autres. Soyons des miroirs grossissants de la vérité externe » (2). Mais, en général, l'idéal pour lui se confondra avec le général (3) et le typique (4).

L'art est un mensonge supérieur et, comme tout mensonge, doit produire en nous l'illusion. « La première qualité de l'art et son but est l'*illusion* » (5). Flaubert écrit ailleurs : « Oui, travaille, aime l'art. — De tous les mensonges, c'est encore le moins menteur » (6). Et, dans la *Préface* aux *Dernières chansons de Louis Bouilhet* (1870), il écrit : « Enfin, si les accidents du monde, dès qu'ils sont perçus, vous apparaissent transposés *comme pour l'emploi d'une illusion à décrire,* tellement que toutes les choses, y compris votre existence, ne vous sembleront pas avoir d'autre utilité, et que vous soyez résolus à toutes les avanies, prêts à tous les sacrifices, cuirassés à toute épreuve, lancez-vous, publiez ! » L'idée de Flaubert est que dans l'art on doit peindre les faits extérieurs au point de vue d'une *blague supérieure,* c'est-à-dire comme le bon Dieu les voit d'en haut.

Toutes ces idées esthétiques de Flaubert que nous venons d'exposer, n'offrent qu'un intérêt tout à fait secondaire. Si nous avons classé l'auteur de *Salammbô* à la suite de Sainte-Beuve et dans le même chapitre que Taine, c'est qu'il a des affinités avec ces esthéticiens. En effet, Flaubert a développé des idées positives et scientifiques sur la critique littéraire et l'esthétique qui nous paraissent fort intéressantes. « *Il faut faire,* écrit-il, *de la critique comme on fait de l'histoire naturelle,* avec absence d'idée morale, il ne s'agit pas de déclamer sur telle ou telle forme, mais bien d'exposer en quoi elle consiste, comment elle se rattache à une autre et par quoi elle vit (l'esthétique attend son Geoffroy Saint-Hilaire, ce grand

(1) Lettre à Mme X. de l'année 1853. Vol. II, p. 247. A noter que Victor Hugo avait développé une idée analogue dans la *Préface* de *Marie Tudor*. Voici le passage : « Dégager perpétuellement le grand à travers le vrai, le vrai à travers le grand, tel est donc, selon l'auteur de ce drame, le but du poète au théâtre. Et ces deux mots, *grand et vrai*, renferment tout. La vérité contient la moralité, le grand contient le beau ».

(2) Lettre à Mme X. de l'année 1853. Vol. II, p. 349.

(3) Lettre à E. Feydeau de l'année 1861. Vol. III, p. 209.

(4) Lettre à G. Sand de l'année 1866. Vol. III, p. 306.

(5) Lettre à Mme X. de l'année 1853. Vol. II, p. 320.

(6) Lettre à Mme X. de l'année 1846 (9 août).

homme qui a montré la légitimité des monstres). Quand on aura pendant quelque temps traité l'âme humaine avec l'impartialité que l'on met dans les sciences physiques à étudier la matière, on aura fait un pas immense ; c'est le seul moyen à l'humanité de se mettre un peu au-dessus d'elle-même. Elle se considérera alors franchement, purement dans le miroir de ses œuvres, elle sera comme Dieu, elle se jugera d'en haut. — Eh bien, je crois cela faisable ; c'est peut-être, comme pour les mathématiques, rien qu'une méthode à trouver. Elle sera applicable avant tout à l'art et à la religion, ces deux grandes manifestations de l'idée ; que l'on commence ainsi, je suppose : la première idée de Dieu étant donnée (la plus faible possible), le premier sentiment poétique naissant (le plus menu qu'il soit), trouver d'abord sa manifestation, et on la trouvera aisément chez l'enfant sauvage, etc. ; voilà donc un premier point ; là vous établissez déjà des rapports ; puis, que l'on continue, et en tenant compte de tous les contingents relatifs, climat, langue, etc. ; donc, de degré en degré, on peut s'élever ainsi jusqu'à l'art de l'avenir, et à l'hypothèse du Beau, à la conception claire de sa réalité, à ce type idéal où tout notre effort doit tendre ; mais ce n'est pas moi qui me chargerai de la besogne, j'ai d'autres plumes à tailler » (1). Ailleurs, Flaubert avait déjà écrit : « La conclusion, la plupart du temps, me semble acte de bêtise. C'est là ce qu'ont de beau les sciences naturelles : elles ne veulent rien prouver. Aussi quelle largeur de faits et quelle immensité pour la pensée ! Il faut traiter les hommes comme des mastodontes et des crocodiles ; est-ce qu'on s'emporte à propos de la corne des uns et de la mâchoire des autres ? Montrez-les, empaillez-les, bocalisez-les, voilà tout, mais les *apprécier*, non ; et qui êtes-vous donc vous-mêmes, petits crapauds ? » (2). On voit, par ces passages, comment Flaubert concevait une science sociale et une esthétique objective.

Ces mêmes idées positives, à un moment donné, il les mélange avec ses idées *artistiques* et arrive ainsi, bien avant Zola, à une conception scientifique du roman. Mais vite Flaubert rejette cette conception bâtarde de l'art ; il critique d'ailleurs Zola de s'y être arrêté. « L'aplomb de Zola, écrit-il en matière de critique, s'explique par son inconcevable ignorance » (3).

---

(1) Lettre à Mme X. de l'année 1853. Vol. II, p. 338.
(2) Lettre à Mme X. de l'année 1853. Vol. II, p. 196-197.
(3) Lettre à Mme R. de Genettes, 1878. Vol. IV, p. 292.

Dans la *Correspondance* de Flaubert, on trouve, à côté de ces idées intéressantes, une conception du *beau pur,* éternel, résidant dans la forme. Le romancier compare cette beauté divine, dans une lettre très connue adressée à George Sand, à un mur nu de l'Acropole. C'est cette conception qu'Anatole France, dans la critique que nous avons citée, semble condamner surtout. En effet, les idées de Flaubert sur ce concept absolu sont fort vagues ; mais à côté de cette idée platonicienne dans laquelle Flaubert s'enfonce « comme un buffle dans un lac couvert de hautes herbes », selon le mot d'Anatole France, on rencontre ses idées scientifiques sur la critique littéraire et l'esthétique en général, qui nous semblent d'un haut intérêt.

5. — L'œuvre esthétique de Taine forme un système à tendances scientifiques — mais un système bien défini auquel on ne peut ni retrancher, ni ajouter rien d'essentiel (1).

On peut la diviser en deux parties : celle, la plus importante, qui gravite entière autour de l'idée du déterminisme scientifique et l'autre que l'on trouve dans son livre : *L'Idéal dans l'art* et qui trahit un idéalisme mal dissimulé sous des apparences pseudo-scientifiques.

La vie de Taine est trop connue pour qu'on soit obligé de la résumer longuement ici. Né en 1828, docteur en 1853 et lauréat de

---

(1) Hipp. Taine, *Philosophie de l'art*, 1865.
— *Philosophie de l'art en Italie,* 1866.
— *De l'idéal dans l'art*, 1867.
— *Philosophie de l'art en Grèce*, 1869.
Les quatre essais sous le titre général *Philosophie de l'art*, 1881, 2 vol. (Nous utilisons la 13e édition, 1909). On peut consulter spécialement sur l'esthétique de Taine les ouvrages suivants :
Ant. Molière, *Etude sur la philosophie de l'art de M. Taine*, 1866.
E. Zola, *Mes haines* (Art. *M. H. Taine, artiste*), 1866.
René Ménard, *Les Théoriciens de l'art* (l'*Année philosophique*), 1867.
M. Reymond, *L'Esthétique de M. Taine* (extrait du *Contemporain*), 1883.
Amédée de Margerie, *H. Taine*, 1894.
Monod, *Renan, Taine, Michelet*, 1894 (pour la biographie).
G. Pelissier, *Nouveaux essais sur la littérature contemporaine* (*Taine critique littéraire*), 1895.
G. Barzelotti, *La philosophie de H. Taine*, 1900 (publiée en italien, en 1895).
Mockel, *La Méthode de Taine (Revue de Belgique)*, 1897.
E. Faguet, *Politiques et moralistes du* XIXe *siècle*. Troisième série : *Taine*, 1900.
Péladan, *Réfutation esthétique de Taine*, 1906.
Les études moins importantes nous les signalerons, en les citant, plus loin.

l'Institut en 1855, il était déjà à cette époque admirateur de la méthode scientifique. En 1856, publiant son livre couronné, *l'Essai sur Tite Live,* il ajoute dans la Préface cette phrase qui irrita l'Académie. « L'homme, dit Spinoza, n'est pas dans la nature comme un empire dans un empire, mais comme une partie dans un tout, et les mouvements de l'automate spirituel qui est notre être sont aussi réglés que ceux du monde matériel où il est compris ». Ces quelques mots contiennent en germe toutes ses idées futures.

Le 26 octobre 1864, Taine remplaça Viollet-le-Duc, comme professeur d'esthétique et d'histoire de l'art à l'Ecole des Beaux-Arts. Cette nomination alarma Monseigneur Dupanloup qui lança son *Avertissement à la jeunesse et aux pères de famille*, dirigé contre Taine, Renan et Littré.

De février à mai 1864, Taine voyagea en Italie, et à partir de 1865 il publia, au fur et à mesure, les leçons d'esthétique qu'il donnait à l'Ecole des Beaux-Arts. Il y professa de 1864 à 1883 avec une interruption de 1876 à 1877. Ses leçons, douze par an, résumées, forment la *Philosophie de l'art.*

Examinons sa doctrine.

L'œuvre d'art, comme l'univers entier, est strictement déterminé. Pour saisir le sens de l'œuvre, il faut trouver les conditions qui lui ont donné naissance. Ces conditions peuvent être résumées en trois classes ; il faut déterminer : 1° *le milieu* dans lequel l'œuvre a vu le jour ; 2° *la race* qui l'a créée et 3° *le moment* historique pendant lequel l'œuvre a été produite.

Dans l'*Histoire de la littérature anglaise* (1863), nous trouvons déjà le développement complet de toutes ces idées. Voici comment Taine expose sa théorie du *milieu* dans ce livre : « L'homme n'est pas seul dans le monde ; la nature l'enveloppe et les autres hommes l'entourent ; sur le pli primitif et permanent viennent s'étaler les plis accidentels et secondaires, et les circonstances physiques et sociales dérangent ou complètent le naturel qui leur est livré. Tantôt le climat a fait son effet... Tantôt les circonstances politiques ont travaillé... Tantôt enfin les conditions sociales ont imprimé leur marque... »

Ce qu'on appelle *la race,* d'après la Préface de l'*Histoire de la Littérature anglaise,* ce sont « ces dispositions innées et héréditaires que l'homme apporte avec lui à la lumière et qui ordinairement sont jointes à des différences marquées dans le tempérament et dans la structure du corps. Elles varient selon les peuples. Il y

a naturellement des variétés d'hommes comme des variétés de taureaux et de chevaux, les unes braves et intelligentes, les autres timides et bornées ; les unes capables de conceptions et de créations supérieures, les autres réduites aux idées et aux conceptions rudimentaires ; quelques-unes appropriées plus particulièrement à certaines œuvres et approvisionnées plus richement de certains instincts ».

D'après la même Préface, voici comment il faut entendre *le moment*. « Avec les forces du dedans et du dehors, il y a l'œuvre qu'elles ont déjà faite ensemble, et cette œuvre elle-même contribue à produire celle qui suit ; outre l'impulsion permanente et le milieu donné, il y a la vitesse acquise. Quand le caractère national et les circonstances opèrent, ils n'opèrent point sur une table rase, mais sur une table où des empreintes sont déjà marquées. Selon qu'on prend la table à un moment ou à un autre, l'empreinte est différente, et cela suffit pour que l'effet total soit différent. Il en est ici d'un peuple comme d'une plante : la même sève sous la même température et sur le même sol produit, aux divers degrés de son élaboration successive, des formations différentes, bourgeons, fleurs, fruits, semences, en telle façon que la suivante a toujours pour condition la précédente, et naît de sa mort. Que si vous regardez non plus un court moment, mais quelqu'un de ces larges développements qui embrassent un ou plusieurs siècles, comme le moyen-âge ou notre dernière époque classique, la conclusion sera pareille. Une certaine conception dominatrice y a régné ; les hommes, pendant deux cents ans, cinq cents ans, se sont représenté un certain modèle idéal de l'homme, au moyen-âge, le chevalier et le moine, dans notre âge classique l'homme de cour et le beau parleur ; et cette idée créatrice et universelle s'est manifestée dans le champ de l'action et de la pensée, et, après avoir couvert le monde de ses œuvres involontairement systématiques, elle s'est alanguie, puis elle est morte, voici qu'une nouvelle idée se lève, destinée à une domination égale et à des créations aussi multiples. »

Transportons ces trois idées dans le domaine de l'esthétique. L'œuvre d'art n'est pas isolée — l'oasis dans le désert — elle forme un ensemble avec les œuvres contemporaines, c'est l'arbre dans la forêt. Autour de l'artiste de génie, on peut rassembler les artistes de second ordre, « cette gerbe de talents dont il n'est que la plus haute tige » (1). Et toute cette famille d'artistes on doit la replacer

(1) *Philosophie de l'art*, vol. I, p. 4.

dans la société où ils ont vécu. « De même, écrit Taine, qu'il y a une température physique qui, par ses variations, détermine l'application de telle ou telle espèce de plantes, de même il y a une température morale qui, par ses variations, détermine l'apparition de telle ou telle espèce d'art » (1). Pour comprendre une œuvre d'art, un artiste ou une famille d'artistes, il faut les placer exactement dans le milieu où ils ont vécu, il faut saisir les mœurs de ce milieu et l'état général de l'esprit.

Ainsi, si l'on arrivait à définir la nature de chaque art en définissant les conditions qui le font naître, prospérer et mourir, nous aurions, d'après Taine, une esthétique, non dogmatique, mais scientifique et historique.

Une telle philosophie des beaux-arts, ayant la méthode scientifique pour appui, « ne proscrit ni ne pardonne ; elle constate et explique..., elle fait comme la botanique qui étudie, avec un intérêt égal, tantôt l'oranger et le laurier, tantôt le sapin et le bouleau ; elle est elle-même une sorte de botanique appliquée, non aux plantes, mais aux œuvres humaines » (2).

La loi donc, de la production de l'œuvre d'art, est la suivante : « L'œuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes » (3). Déterminer cet ensemble, c'est déterminer l'œuvre d'art et c'est là la tâche de l'esthéticien.

Cette loi — c'est-à-dire le fait que l'état général des mœurs et des esprits, cette température morale, agit et détermine la production de l'œuvre — on peut la vérifier ou logiquement en prenant un cas possible ou historiquement. Voici la preuve logique : supposons un milieu où la tristesse domine ; l'artiste sera amené à produire une œuvre triste. « S'il se rencontre des naturels joyeux, ils seront attristés par leurs malheurs personnels. L'éducation et la conversation courante les rempliront d'idées tristes. La faculté particulière et supérieure par laquelle ils dégagent et amplifient les caractères saillants des objets ne démêlera dans les objets que les caractères tristes. L'expérience et le travail des autres ne leur fourniront de suggestions et de coopération que dans les sujets tristes. Enfin, la volonté décisive et bruyante du public ne leur permettra

(1) *Loc. cit.*, vol. I, p. 9.
(2) *Loc. cit.*, vol. I, p. 12-13.
(3) *Loc. cit.*, vol. I, p. 49.

que des sujets tristes. Par conséquent, l'espèce des artistes et des œuvres d'art propres à manifester la belle humeur et la joie disparaîtra ou finira par se réduire à presque rien » (1).

Taine accepte une sélection naturelle entre les talents : « ... on pourra concevoir, dit-il, la température morale comme faisant un choix entre les différentes espèces de talent, ne laissant se développer que telle ou telle espèce, excluant plus ou moins complètement les autres » (2).

D'autre part, Taine donne, pour vérifier sa loi, quatre cas historiques comme preuves. Dans l'antiquité grecque, la perfection corporelle et l'équilibre des facultés, que la vie trop cérébrale ou trop manuelle ne dérange pas, donnent naissance à la statuaire grecque, calme, parfaite, équilibrée, correspondant bien à son milieu. Au moyen-âge, l'intempérance de l'imagination surexcitée et la délicatesse de la sensibilité féminine, donnent le jour à la cathédrale ; l'intérieur de l'édifice reste noyé dans une ombre froide et les hommes qui y entrent ont l'âme triste et y cherchent des idées douloureuses. Au XVIIIe siècle, le savoir-vivre du monde et la dignité des salons aristocratiques produisent la noble tragédie, les jardins de Versailles et l'art d'écrire classique. Enfin, aux temps modernes, la grandeur des ambitions déchaînées et le malaise des désirs inassouvis, aboutissent à l'éclosion superbe de la musique qui, mieux que tout autre art, exprime la pensée flottante et les désirs sans objet et sans limite (3).

Les longues études sur l'art en Grèce, en Italie et aux Pays-Bas sont en même temps l'illustration, la vérification et l'application de cette idée du déterminisme qu'exercent le milieu, la race et le moment sur la production de l'œuvre d'art.

Examinons maintenant la partie proprement dogmatique et idéaliste de l'esthétique de Taine. Qu'est-ce que l'art et en quoi consiste sa nature ? La poésie, la sculpture et la peinture sont des arts d'imitation ; ils imitent une réalité extérieure. Mais l'imitation exacte, qui est une condition utile, n'est pas le but de l'art.

L'artiste en présence de l'objet à imiter, doit avant tout avoir une sensation originale, qui ne peut être acquise ni par l'étude, ni par la patience. Cette sensation, selon Taine, est spontanée et

---

(1) *Loc. cit.*, vol. I, p. 62.
(2) *Loc. cit.*, vol. I, p. 56.
(3) *Loc. cit.*, vol. I, p. 65-102.

« groupe autour de soi le cortège des idées accessoires, les remanie, les façonne, les métamorphose et s'en sert pour se manifester » (1).

A l'aide de cette sensation, l'imitation de l'artiste, au lieu d'être une simple copie est tout autre chose. L'artiste n'imite que « les rapports et les dépendances mutuelles des parties » (2). Mais, l'artiste « en modifiant les rapports des parties, les modifie dans le même sens, avec intention, de façon à rendre sensible un certain *caractère essentiel* de l'objet, et, par suite, l'idée principale qu'il s'en fait » (3). Ce caractère essentiel est une qualité dont toutes les autres « dérivent suivant des liaisons fixes » (4).

Ce caractère essentiel dans la nature n'est que dominant, par l'art il devient dominateur. « Ainsi le propre d'une œuvre d'art est de rendre le caractère essentiel, ou, du moins, un caractère important de l'objet, aussi dominateur et aussi visible qu'il se peut, et, pour cela, l'artiste élague les traits qui le cachent, choisit ceux qui le manifestent, corrige ceux dans lesquels il est altéré, refait ceux dans lesquels il est annulé » (5).

Taine donne donc la définition suivante de l'œuvre d'art : « L'œuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, partant quelque idée importante, plus clairement et plus complètement que ne le font les objets réels. Elle y arrive en employant un ensemble de parties liées dont elle modifie systématiquement les rapports » (6). Ces ensembles correspondent à des objets réels pour les trois arts d'imitation, la sculpture, la peinture et la poésie ; au contraire, ils deviennent des rapports mathématiques dans la musique et l'architecture.

L'artiste se forme une idée du caractère essentiel ou saillant, et d'après cette idée, en modifiant les rapports des différentes parties de l'objet qu'il imite, il crée l'œuvre d'art. L'œuvre, ainsi créée d'après l'idée de l'artiste, révèle ce qu'on nomme l'*idéal*. « Ainsi les choses passent du réel à l'idéal lorsque l'artiste les reproduit en les modifiant d'après son idée, et il les modifie d'après son idée lorsque, concevant et dégageant en elles quelque caractère notable,

(1) *Loc. cit.*, vol. I, p. 41.
(2) *Loc. cit.*, vol. I, p. 27.
(3) *Loc. cit.*, vol. I, p. 33.
(4) *Ibid.*
(5) *Loc. cit.*, vol. I, p. 39.
(6) *Loc. cit.*, vol. I, p. 41-42.

il altère systématiquement les rapports naturels de leurs parties, pour rendre ce caractère plus visible et plus dominateur » (1).

Mais alors on peut se poser cette question très légitime : Si toutes les œuvres d'art doivent exprimer l'idéal, c'est-à-dire rendre dominateur un caractère notable, comment les classerons-nous ? comment jugerons-nous leur mérite ? En d'autres termes, quel sera le *critère* en matière artistique ? Il n'y en aura pas un, mais trois.

Tout d'abord, on pourra examiner comment une œuvre d'art rend dominateur le caractère notable. C'est la question de la forme. On la jugera alors d'après *le degré de convergence des effets*.

Ensuite, on pourra se demander quelle est l'importance du caractère notable. Mais ici la question se subdivise. Ce caractère notable, qui correspond à la force ou au fond que l'œuvre exprime, on peut le juger par rapport à d'autres forces, c'est *le degré d'importance du caractère* ou, par rapport à lui-même, c'est *le degré de bienfaisance* du caractère. Examinons ces divers critères qui nous aideront à classer les œuvres d'art, en commençant, comme le fait Taine, par l'importance du caractère.

Il existe dans les sciences naturelles le principe de subordination des caractères. Dans un être naturel quelconque certains caractères ont été reconnus comme plus importants que d'autres. La possession des mamelles est plus fondamentale que la disposition des membres ou la possession des ailes. « ... La conclusion qu'au bout de leur travail, les sciences naturelles lèguent aux sciences morales, c'est que les caractères sont plus ou moins importants, selon qu'ils sont des forces plus ou moins grandes ; c'est que l'on trouve la mesure de leur force dans le degré de leur résistance à l'attaque ; c'est que, partout, leur invariabilité plus ou moins grande leur assigne dans la hiérarchie leur place plus ou moins haute ; c'est qu'enfin leur invariabilité est d'autant plus grande qu'ils constituent dans l'être une couche plus profonde et appartiennent, non à son agencement, mais à ses éléments » (2). Appliquons ce principe à l'homme.

Tout d'abord nous voyons qu'il y a des mœurs, des idées, un genre d'esprit qui dure trois ou quatre ans, ce sont ceux de la mode et du moment. Au-dessous s'étend une couche de caractères un

(1) *Loc. cit.*, vol. II, p. 223-224.
(2) *Loc. cit.*, vol. II, p. 244-245.

peu plus solides ; elle dure vingt, trente, quarante ans, environ une demi-période historique. Le personnage romantique de 1830 nous offre un exemple de cette seconde couche. Les couches du troisième ordre possèdent des caractères plus importants et qui durent une période historique entière. C'est le Moyen-Age, la Renaissance, l'époque classique. En creusant plus profondément, nous nous trouvons en présence des caractères stables, inaltérables, qui ne changent guère : ce sont les caractères des peuples ou des nations qui durent autant que la vie de ces peuples. C'est le granit primitif, nous dit Taine, au-dessous duquel on trouve les caractères propres à la race humaine, inaltérables pour jamais.

« A cette échelle de valeurs morales correspond, échelon par échelon, l'échelle des valeurs littéraires. Toutes choses égales d'ailleurs, selon que le caractère mis en relief par un livre est plus ou moins important, c'est-à-dire plus ou moins élémentaire et stable, ce livre est plus ou moins beau, et vous allez voir les couches de géologie morale communiquer aux œuvres littéraires qui les expriment, leur degré propre de puissance et de durée » (1).

En réalité, nous trouvons qu'il y a une littérature de mode qui dure un ou deux ans ; c'est la romance, la farce, la brochure, la nouvelle en vogue. Ensuite, il y a des œuvres qui correspondent à des caractères plus durables et semblent des chefs-d'œuvre à la génération qui les lit ; ce qui explique le succès de l'*Astrée* de d'Urfé ou des romans de M[lle] de Scudéry. Enfin, nous trouvons les œuvres qui expriment des caractères inaltérables de l'homme et qui restent des chefs-d'œuvre immortels.

Ce qui est vrai de la littérature, est vrai aussi des arts plastiques. Au rang le plus bas il existe les peintres des habits à la mode ; ensuite on rencontre ceux qui peignent les particularités de profession ou de condition et au rang le plus haut ceux qui expriment la beauté du corps humain. Le critère, que nous avons développé pour les œuvres littéraires, peut donc s'appliquer à toutes les œuvres d'art.

Examinons maintenant le second critérium de l'œuvre d'art. « Il est un second point de vue auquel on doit comparer les caractères, car ils sont des forces naturelles, et, à ce titre, ils peuvent être évalués de deux façons : on peut considérer une force, d'abord par

(1) *Loc. cit.*, vol. II, p. 257.

rapport aux autres, ensuite par rapport à elle-même. Considérée par rapport aux autres, elle est plus grande lorsqu'elle leur résiste et les annule. Considérée par rapport à elle-même, elle est plus grande lorsque le cours de ses effets la conduit, non pas à s'annuler, mais à s'accroître » (1). En d'autres termes, il s'agit du degré de *bienfaisance* que chaque force présente.

L'homme, dans la société, vit ; or, la vie a deux directions : l'homme connaît ou agit ; l'homme se sert ou de son intelligence ou de sa volonté. Les caractères de ces deux facultés qui aident l'homme dans l'action ou la connaissance, sont bienfaisants et les contraires malfaisants. La faculté qui tient, dans la société actuelle, le plus haut degré de bienfaisance, est, sans aucun doute possible, la faculté d'*aimer*. A cette classification des valeurs morales correspond une classification des valeurs littéraires. Toutes choses égales d'ailleurs, nous dit Taine, l'œuvre qui exprime un caractère bienfaisant est supérieure à l'œuvre qui n'exprime qu'un caractère malfaisant (2). Ainsi, en se fondant sur ce nouveau critère, Taine esquisse un second classement des œuvres littéraires. Tout d'abord on rencontre les caractères réalistes ou comiques : Harpagon, Tartuffe, M. Homais, etc., « âmes rapetissées et boîteuses » qui écœurent à la longue, car il « est déplaisant de voir de la vermine, même quand on l'écrase » (3). Ensuite, il existe les types puissants mais incomplets et en général dépourvus d'équilibre, tels qu'on les rencontre chez Shakespeare ou Balzac, ce sont les Hamlet, Roméo, ou les Goriot, Grandet, cousin Pons, etc. Les véritables héros tiennent le sommet de l'échelle : Eugénie Grandet. D'ailleurs, ces créations idéales naissent surtout aux époques primitives et naïves dans les poèmes épiques : Achille, Roland, etc.

Pour l'homme physique, le premier caractère bienfaisant, c'est la santé ; l'intégrité du type naturel vient ensuite et bien avant les difformités générales ou professionnelles. D'après cet ordre de valeurs physiques bienfaisantes, on peut classer les œuvres des arts plastiques exactement comme les œuvres littéraires.

L'importance du caractère et la bienfaisance sont deux faces d'une qualité unique, la *force* — ou ce que nous pourrions appeler le fond, le sujet de l'œuvre d'art. Mais à côté du fond

(1) *Loc. cit.*, vol. II, p. 282.
(2) *Loc. cit.*, vol. II, p. 289.
(3) *Loc. cit.*, vol. II, p. 291.

il y a *la forme ;* il y a donc encore un critère, celui que Taine appelle : *le degré de convergence des effets* et qui correspond dans sa définition de l'œuvre d'art, à la manière de rendre dominateur le caractère.

Taine écrit : «... dans un tableau, une statue, un poème, un édifice, une symphonie, tous les effets doivent être convergents » (1). Dans la littérature, les caractères, les situations, les événements, l'action et le style doivent être en harmonie. « Plus l'artiste a démêlé et fait converger dans son œuvre des éléments nombreux et capables d'effet, plus le caractère qu'il veut mettre en lumière devient dominateur ; l'art tout entier tient en deux paroles : manifester en concentrant » (2). Dans les arts plastiques, l'écorché et la peau doivent s'harmoniser comme doit concorder l'attitude avec la physionomie, les lignes, les masses et la couleur. D'après ce principe, on peut classer une dernière fois, les œuvres d'art : « Toutes choses égales d'ailleurs, elles seront plus ou moins belles, selon que la convergence des effets sera chez elles plus ou moins complète » (3).

Pendant les époques primitives, l'artiste ne sait pas faire converger tous les effets — en littérature comme dans les arts plastiques — de même pendant les époques de décadence, tout en sachant tous les procédés de son art très bien, comme son sentiment est faible, la convergence des effets est faible aussi. Cette convergence des effets on la trouve au centre des âges littéraires ou artistiques : c'est le moment où un art fleurit ; auparavant il était en germe ; un peu plus tard il sera fané.

Tels sont donc les trois critères de l'œuvre d'art que Taine propose. Nous pouvons maintenant embrasser d'un seul coup d'œil le système esthétique de Taine. D'une part, un strict déterminisme, qui était déjà entier dans eette phrase de la préface de *La Fontaine et ses fables :* « l'homme est un animal d'espèce supérieure qui produit des philosophies et des poésies, à peu près comme les vers à soie font leurs cocons et comme les abeilles font leurs ruches ». Ce déterminisme s'appuie sur le milieu, la race et le moment. D'autre part, un idéalisme à caractères scientifiques qui, malgré tout, cadre assez mal avec le déterminisme.

Ces deux thèses, et surtout la première, sont appuyées sur un

(1) *Loc. cit.*, vol. II, p. 315.
(2) *Loc. cit.*, vol. II, p. 324.
(3) *Loc. cit.*, vol. II, p. 325.

nombre incalculable d'exemples, sur des vues générales et pour ainsi dire panoramiques de l'histoire de l'art, et sur une étude des conditions sociales, politiques, géographiques ou économiques des différentes époques que Taine examine.

Essayons d'analyser ces théories pour trouver leur côté faible ; et, comme l'esthétique de Taine a été très longuement étudiée par plusieurs penseurs, examinons, avant tout, leurs critiques.

Un des points du système de Taine qu'on a le plus critiqué, c'est que dans la production de l'œuvre d'art il oublie un des éléments les plus importants, si ce n'est le plus important de tous — *la personnalité de l'artiste* et *le génie créateur.*

Sainte-Beuve, dont nous avons vu que les idées, parce qu'elles étaient moins systématisées, étaient moins étroites que celles de Taine, dès 1864, adresse cette critique à ce dernier. « C'est qu'il n'y a rien, je le répète, écrit Sainte-Beuve, de plus imprévu que le talent, et il ne serait pas le talent s'il n'était imprévu, s'il n'était un seul entre plusieurs, un seul entre tous » (1). Et il continue : « Je ne sais si je m'explique bien ; c'est là le point vif que la méthode et le procédé de M. Taine n'atteint pas, quelle que soit son habileté à s'en servir. Il reste toujours en dehors, jusqu'ici, échappant à toutes les mailles du filet, si bien tissé qu'il soit, cette chose qui s'appelle l'individualité du talent, du génie. Le savant critique l'attaque et l'investit, comme ferait un ingénieur ; il la cerne, la presse et la resserre, sous prétexte de l'environner de toutes les conditions extérieures indispensables : ces conditions servent, en effet, l'individualité et l'originalité personnelle, la provoquent, la sollicitent, la mettent plus ou moins à même d'agir ou de réagir, mais sans la créer. Cette parcelle qu'Horace appelle divine, et qui l'est du moins dans le sens primitif et naturel, ne s'est pas encore rendue à la science, et elle reste inexpliquée. Ce n'est pas une raison pour que la science désarme et renonce à son entreprise courageuse. Le siège de Troie a duré dix ans ; il est des problèmes qui dureront peut-être autant que la vie de l'humanité même » (2). Plus loin dans la même série d'articles, Sainte-Beuve écrit : « Je ne dirai pas avec un poète de nos jours et des plus originaux : Qu'est-ce qu'un grand poète ? C'est un corridor où le vent passe. Non, le

(1) *Nouveaux Lundis,* t. VIII, p. 87. Les articles sur Taine ont été écrits en 1864.
(2) *Nouveaux Lundis,* t. VIII, *ibid.*

poète n'est pas une chose si simple, ce n'est pas une résultante ni même un simple foyer réflecteur ; il a son miroir à lui, sa monade individuelle unique, Il a son nœud et son organe à travers lequel tout ce qui passe se transforme et qui, en renvoyant, combine et crée ; mais le poète ne crée qu'avec ce qu'il reçoit. C'est en ce point, je pense, que je redeviens tout à fait d'accord avec M. Taine » (1).

Sainte-Beuve essaiera de montrer que le déterminisme de Taine n'est pas suffisant, car on ne connaît jamais *toutes* les causes, et en plus la force individuelle et créatrice nous échappe. « ... Ce qu'il faut lui répondre, écrit-il en 1857, quand il s'exprime avec une affirmation si absolue, c'est que, entre un fait aussi général et aussi commun à tous que le sol et le climat, et un résultat aussi compliqué et aussi divers que la variété des espèces et des individus qui y vivent, il y a place pour quantité de causes et de forces plus particulières, plus immédiates, et tant qu'on ne les a pas saisies, on n'a rien expliqué. Il en est de même pour les hommes et pour les esprits qui vivent dans le même siècle, c'est-à-dire sous un même climat moral : on peut bien, lorsqu'on les étudie un à un, montrer tous les rapports qu'ils ont avec ce temps où ils sont nés et où ils ont vécu ; mais jamais, si l'on ne connaissait que l'époque seule, et même la connût-on à fond dans ses principaux caractères, on n'en pourrait conclure à l'avance qu'elle a dû donner naissance à telle ou telle nature d'individus, à telles ou telles formes de talents. Pourquoi Pascal plutôt que La Fontaine ? pourquoi Chaulieu plutôt que Saint-Simon ? On ignore donc le point essentiel de la difficulté : le comment de la création ou de la formation, le mystère échappe » (2).

Ces passages mettent bien en relief la conception de Sainte-Beuve. On y voit aussi que les idées de l'auteur des *Lundi*, tout en restant déterministes et scientifiques, laissent une large place et à l'individualité et à la complexité de la vie.

C'est ici qu'il faut rapprocher les idées de l'abbé Dubos et celles de Taine. La conception de Dubos est pareille à celle de Sainte-Beuve — Dubos disait que le génie est une plante qui pousse d'elle-même et ce qu'il essayait de déterminer, c'est seulement le sol sur lequel elle pousse, car il respectait l'individualité de l'artiste et

(1) *Loc. cit.*, p. 93..
(2) *Causeries du Lundi*, t. XIII, p. 214-215.

tenait compte de la grande complexité des faits (1). Le déterminisme de Taine est trop simple et trop rigide à la fois, c'est à cause de cela même qu'il ne tient pas compte de la personnalité de l'artiste.

Tous les critiques, après Sainte-Beuve, ont mis en évidence ce défaut du système de Taine. Flaubert avait entrevu le point le plus vulnérable de la théorie de Taine, en 1860 déjà. En effet, dans une lettre de cette année adressée à M[me] Roger des Genettes, nous trouvons le passage suivant : « Tant mieux si la littérature anglaise de Taine vous intéresse. Son ouvrage est élevé et solide, bien que j'en blâme le point de départ. Il y a autre chose dans l'art que le milieu où il s'exerce et les antécédents physiologiques de l'ouvrier. Avec ce système-là on explique la série, le groupe, mais jamais l'*individualité*, le fait spécial qui fait qu'on est *celui-là*. Cette méthode amène forcément à ne faire aucun cas du talent. Le chef-d'œuvre n'a plus de signification que comme document historique. Voilà radicalement l'inverse de la vieille critique de La Harpe. Autrefois, on croyait que la littérature était une chose toute personnelle et que les œuvres tombaient du ciel comme des aérolithes. Maintenant on nie toute volonté, tout absolu. La vérité est, je crois, dans l'entre-deux » (2).

Parmi les critiques, nous signalons une étude d'Antoine Mollière (1866) dans laquelle cet auteur expose des idées analogues à celles qui feront le succès du livre d'Hennequin, que nous étudierons plus loin. Pour Mollière, les artistes médiocres sont absorbés par le milieu où ils vivent, comme le pense Taine ; mais les grands génies dirigent leur milieu. « Les artistes, les écrivains vulgaires ou trop avides des succès sont assez semblables à ces harpes éoliennes, résonnant passivement sous tous les souffles qui passent sur elles. Les artistes, les écrivains de génie convaincus marchent, au contraire, au but que la vraie gloire a montré comme ces conquérants indomptables qui ne savent que vaincre ou mourir. Bien loin de

(1) Pour Dubos, le génie contient un résidu mystérieux — en cela Dubos se rapproche de M. Séailles, dont nous examinerons la théorie dans le chapitre suivant. On peut consulter une comparaison des théories de Dubos et de Taine, dans le livre de Braunschvig, *L'Abbé Dubos rénovateur de la critique au XVIII[e] siècle*, 1904, p. 48-49.

(2) Lettre à M[me] R. des Genettes, 1860, vol. III, p. 195-196. On retrouve les mêmes idées dans une lettre à George Sand du 2 février 1869. *Correspondance*, vol. III, p. 386, et dans la *Préface* aux *Dernières Chansons de Louis Bouilhet*, qui est de 1870.

subir leur milieu, ils le font ou le bravent » (1). Et plus loin : « Je le répète : les écrivains et les artistes sont des initiateurs aussi bien que des influencés ; et j'ai peine à croire que Corneille et Bossuet, Molière et Bourdaloue aient plus reçu qu'ils n'ont donné » (2).

Zola écrit aussi, en 1866, que la personnalité gène terriblement Taine. « J'ai des larmes en moi, ajoute-t-il avec une prétentieuse bonhomie, M. Taine affirme que je ne pourrai pleurer parce que tout mon siècle est en train de rire à gorge déployée. Moi, je suis de l'avis contraire, je dis que je pleurerai tout mon saoul si j'ai besoin de pleurer. J'ai la ferme croyance qu'un homme de génie arrive à vider son cœur, lors même que la foule est là pour l'en empêcher » (3).

Ménard soutient, en 1867, la même critique dans un article très intéressant, en donnant des exemples ; ainsi, comment expliquer la personnalité d'Ingres à côté de romantiques comme Delacroix ou V. Hugo ? (4).

Pélissier, Reymond, Faguet, Mockel, dans leurs études sur la philosophie esthétique de Taine, soutiennent exactement les mêmes idées. La critique d'Hennequin nous l'examinerons plus loin. Guyau trouve aussi le même défaut dans l'œuvre de Taine. « M. Taine, dit-il, a écrit d'admirables études d'ensemble sur l'art en Grèce, en Italie, aux Pays-Bas ; mais vouloir connaître le génie propre et personnel de tel sculpteur ou de tel peintre d'après ces études de milieux extérieurs, c'est comme si on voulait déterminer l'âge d'un individu d'après la moyenne d'une statistique, ou les principaux événements d'une vie par l'histoire d'un siècle » (5).

Une autre objection qu'on a élevée contre l'esthétique de Taine, c'est qu'il s'y montre beaucoup plus *logicien* qu'homme de science. C'est encore Sainte-Beuve qui, le premier, formula cette critique capitale : « M. Taine a le bonheur d'être savant, et, ce qui est mieux, d'avoir l'instrument, l'esprit scientifique joint au talent littéraire ; tout s'enchaîne dans son esprit, dans ses idées ; ses opinions se tiennent étroitement et se lient : on ne lui demande pas de supprimer la chaîne, mais de l'accuser moins, de n'en pas montrer trop à nu les anneaux, de ne pas trop les rapprocher, et, là où dans

(1) A. Mollière, *Etude sur la philosophie de l'art de M. Taine*, 1866, p. 6.
(2) *Loc. cit.*, p. 20-21.
(3) E. Zola, *Mes haines : M. H. Taine, artiste*, 1866.
(4) Ménard, *les Théoriciens de l'art*, 1867. (*L'Année philosophique.*)
(5) *L'Art au point de vue sociologique*, p. 32.

l'état actuel de l'étude, il y a lacune, de ne pas les forger prématurément. *Il procède trop par voie logique et non à la façon des sciences naturelles.* Si l'on peut espérer d'en venir un jour à classer les talents par famille et sous de certains noms génériques qui répondent à des qualités principales, combien, pour cela, ne faut-il pas auparavant en observer avec patience et sans esprit de système, en reconnaître au complet, un à un, exemplaire par exemplaire, en recueillir d'analogues et en décrire » (1). Ce passage est réellement admirable — et montre clairement un des défauts du système de Taine, sur lequel nous insisterons plus loin, et en même temps la méthode et l'esprit scientifique de Sainte-Beuve.

La logique, selon Monod, est la faculté maîtresse de Taine (2). Et, c'est parce qu'il est avant tout logicien, qu'il transformera les idées de Sainte-Beuve en système. Pélissier, à son tour, démontra clairement cette particularité de l'esprit de Taine : « ... ce que Taine apporta de nouveau, c'est surtout le dogmatisme dans les principes et la rigueur dans les déductions. L'esprit scientifique qui se dérobait chez Sainte-Beuve, ou du moins qui se disséminait à travers une multitude de points de vue, de retours et de retours, de circonvolutions plus ou moins fortuites et capricieuses, il l'a condensé en formules. Sainte-Beuve fut bien l'initiateur de la critique naturelle, elle eut dans Taine son organisateur » (3).

Brunetière — qui pour cela même admire Taine, et il a tort de le faire — exprime la même idée : « Le mérite et le talent de M. Taine, c'est la puissance et la fécondité de son imagination *constructive,* si je puis hasarder ce mot : et de ces « magnifiques palais d'idées » où se complaisait jadis à errer la pensée des grands métaphysiciens, c'est son vrai titre de gloire qu'il y en ait peu d'aussi vastes et d'aussi beaux que le sien. Seulement, ce que l'on essayait avant lui de construire dans les nuages, il a, lui, essayé de le fonder en terre, plus solidement, avec des matériaux qui fussent à l'abri de l'injure du temps ; et ces matériaux, il les a demandés ou empruntés à la science » (4). Nous verrons, plus loin, que Brunetière s'illusionne sur la solidité sinon des matériaux, au moins de la construction — ce qui est bien pis.

(1) *Causeries du Lundi*, t. XIII, p. 218.
(2) G. Monod, *Renan, Taine, Michelet.* 1894.
(3) G. Pélissier, *Nouveaux essais de littérature contemporaine*, 1895, p. 167.
(4) Brunetière, *L'Evolution des genres*, 1890, p. 248.

Taine est avant tout logicien, nous dit Faguet ; « il aime raisonner tout droit, par « esprit géométrique ». L'abstraction, opération géométrique par excellence, lui plaît excellemment » (1). De même, Barzelotti aussi remarque, dans l'œuvre esthétique de Taine, cette tendance au système qui lui fait accorder trop de foi à la logique » (2).

On a adressé d'autres critiques à l'esthétique de Taine. Son idéalisme, avec ses trois critères, cadre très mal avec sa conception déterministe et se trouve en contradiction avec cette phrase : « la science ne proscrit ni ne pardonne ; elle constate et explique » ou, avec cette autre, dans laquelle comparant la philosophie de l'art à la botanique, Taine écrit : « elle fait comme la botanique qui étudie, avec un intérêt égal, tantôt l'oranger et le laurier, tantôt le sapin et le bouleau » (3).

On a dit à Taine, que si l'art doit manifester l'essence de l'objet, comme l'essence est une, les chefs-d'œuvre qui manifestent cette essence devraient être identiques quand ils ont le même sujet — or ce n'est pas le cas (4).

Mais toutes ces critiques secondaires sont négligeables ; les seules réellement sérieuses sont : 1° celle qui porte sur l'*individualité de l'artiste,* que Taine néglige ; et 2° celle qui marque le côté essentiellement *logique* et non scientifique de son système. Examinons-les à notre tour.

La question de la personnalité de l'artiste — ou plutôt du génie créateur échappant au déterminisme — ne se pose pas pour nous.

---

(1) E. Faguet, *Politiques et moralistes du XIXe siècle*, 3e série, p. 250.

(2) G. Barzelotti, *La philosophie de H. Taine*, 1900, p. 249.

(3) J.-P. Durand (de Gros), qui se flatte de parler au nom de la science, critique Taine justement pour son manque de critère. Dans les *Nouvelles recherches sur l'esthétique et la morale,* publiées en 1900 (Alcan) mais écrites, semble-t-il, dès 1865, on trouve un article contre Taine, fort violent. A cette époque, Taine n'avait pas encore parlé de ses trois critères. Durand, au nom de la science, fait remarquer que l'esthéticien doit « dévoiler à l'art son but légitime, son but naturel et normal, et lui faire connaître les meilleures voies pour l'atteindre. » (*Ibid.*, p. 105). Durand dans une note, datée de 1900, se montre peu juste envers Taine ; voici cette note : « Les fantaisies esthétiques et éthiques de Taine que je combattais il y a 35 ans, en écrivant ce chapitre, ces fantaisies à hautes prétentions philosophiques et scientifiques où la philosophie, la science et le bon sens étaient outrageusement méconnus, ces doctrines insensées, tranchons le mot, ne se sont pas impunément accréditées dans un public épris avant tout de brio littéraire. Je tiens Taine pour l'un des principaux artisans du détraquement actuel de l'esprit français. » (*Ibid.*, p. 105-106, note). Il est certainement inutile de défendre Taine — mais ne doit-on pas sourire devant ces ridicules accusations ?

(4) C'est Véron, dans son *Esthétique*, p. 87, qui formule cette critique.

Elle ne se pose pas, car elle est du domaine de la métaphysique. Dire que le génie échappe aux lois de la nature, c'est fort flatteur pour ceux qui ont ce don divin — pour M. Bergson qui en a et qui soutient cette opinion — c'est fort désagréable pour la science, mais ce n'est pas démontré et c'est essentiellement indémontrable.

D'autre part, on a soutenu que le système de Taine n'est pas tout à fait scientifique, mais en partie logique. Ici les critiques ne sont pas allés assez loin. Le système de Taine, tout entier, repose sur un grave malentendu que nous tâcherons de mettre en évidence.

L'auteur de la *Philosophie de l'art* a certainement voulu faire œuvre de science, il a désiré fonder l'esthétique scientifique à l'instar des autres sciences positives — sur ce point il ne reste aucun doute.

Il est certain que toute science nouvelle qui naît, ne doit pas contredire les lois essentielles des sciences inférieures qui existent déjà : ainsi la psychologie doit forcément respecter les lois de la physiologie et cette dernière celles de la physique. Mais, ce respect ne doit absolument pas empêcher la nouvelle science de trouver des lois nouvelles s'appliquant à son domaine propre et d'un ordre, pour ainsi dire, plus élevé que les lois déjà existantes. Ainsi les lois de la sociologie, tout en ne contredisant pas les lois de la physique, de la physiologie et de la psychologie, sont d'un ordre plus élevé et se différencient totalement des lois de ces sciences plus élémentaires par rapport à la sociologie. Si la nouvelle science n'apporte pas des lois différenciées des autres lois déjà connues, si la nouvelle science ne fait qu'appliquer ces lois connues sans rien y ajouter de nouveau et de spécial — cette nouvelle science n'existe pas en tant que telle, en réalité elle n'est qu'une simple application des lois des autres sciences.

Or, que fait l'auteur que nous analysons ? Taine croit qu'en utilisant les lois déjà connues des sciences naturelles et en se fondant sur quelques vagues analogies entre ces sciences et l'esthétique, on peut fabriquer, du jour au lendemain, une nouvelle science. En réalité, il n'apporte aucune loi spéciale à l'esthétique et toutes celles qu'il lui applique ne sont même pas de l'ordre psychologique, qui serait celui qui se rapprocherait le plus de l'esthétique, mais simplement de l'ordre physique. Lui-même d'ailleurs, assez maladroitement, rapproche l'esthétique de la botanique. Ainsi, dire que l'apparition de l'œuvre d'art est déterminée par des causes naturelles, c'est répéter ce qu'on savait déjà au XVIIIe siècle, quand on

voyait dans l'art une chose relative et c'est en même temps réagir contre les théories métaphysiques du commencement du XIX[e] siècle ; en un mot, c'est poser la question un peu plus scientifiquement qu'on ne l'avait posée jusqu'alors. Mais en partant de cette idée déterministe, vouloir bâtir l'esthétique positive d'après les analogies qu'on trouve entre une œuvre d'art et une pomme ou une poire, c'est se tromper grossièrement. C'est là l'erreur profonde de Taine.

L'œuvre d'art dépend du milieu, du moment et de la race, c'est bien entendu, mais pourquoi nous arrêter là ? Le milieu, la race et le moment dépendent de l'état général du système planétaire, qui, lui-même, dépend de la nébuleuse primitive, qui, elle-même, dépend du grand Tout. Autant dire, tout de suite, avec Cousin, que le Beau est un attribut de Dieu. Vouloir appliquer aveuglément le déterminisme, ce n'est pas faire œuvre de science, mais de métaphysique. Et l'esthétique de Taine a tous les caractères du système métaphysique. La psychologie, proprement dite, est réduite à un vague idéalisme qui ne diffère guère de celui de Quatremère de Quincy ou de Cousin. Ce système, parfait en tant que système, n'est pas perfectible — ses conséquences pratiques sont nulles. Enfin, et c'est là le point essentiel, Taine falsifie et fausse la réalité pour mieux la faire entrer dans son système. C'est Zola qui fit allusion le premier à ce fait. « Je me défie, écrivit-il, de M. Taine, comme d'un homme aux doigts prestes, qui escamote tout ce qui le gêne et ne laisse voir que les éléments qui le servent ; je me dis qu'il peut avoir raison, mais qu'il se trompe peut-être lui-même, emporté par son âpre recherche du vrai » (1).

Ménard aussi, avait remarqué que Taine laissait de côté les artistes qui contredisaient sa théorie. Mais M. Venturi, dans une lettre à G. Barzelotti, relève des erreurs, volontaires ou involontaires, graves ; des oublis ou des fausses interprétations qui ne s'expliquent pas de la part d'un érudit de la valeur de Taine. Nous renvoyons aux ouvrages qui ont signalé cette falsification (2) de la réalité (3).

---

(1) Zola, *Mes haines. M. H. Taine, artiste,* 1866.

(2) Nous prenons ce mot sans aucun sens péjoratif.

(3) Venturi, *Lettre à G. Barzelotti*, 1900.
Delaborde, *Des opinions de M. Taine sur l'art italien*, 1866.
Péladan, *Réfutation esthétique de Taine,* 1906. Péladan signale ces erreurs — mais son livre est réellement inférieur à tous les points de vue.

Pour nous, ce dernier caractère démontre, mieux que tout le reste, que le système de Taine n'a rien de commun avec la science. Mais reconnaissons-lui cependant de réels mérites. Tout d'abord, il a réagi, d'une façon salutaire, contre les théories métaphysiques. Nous avions déjà vu que vers 1865 les travaux esthétiques, s'inspirant de la théorie de Cousin, sont moins que médiocres. Taine a préparé le terrain pour l'apparition des travaux vraiment féconds. D'un autre côté, désirant faire œuvre de science, il a attiré l'attention des savants sur le problème esthétique et sur la nécessité d'une étude objective des faits esthétiques.

Enfin, Taine enrichit la critique — qui ne pourra jamais devenir scientifique par définition — de la meilleure méthode possible, celle qui consiste à placer une œuvre dans son milieu pour la comprendre. Brunetière écrit, qu'avec Taine, « si la critique ne devient pas une science, elle aspire à le devenir ; et qu'en tous cas, elle cherche un supplément à ses moyens d'information dans les moyens, si je puis ainsi dire, dans les méthodes et dans les procédés de l'histoire naturelle » (1).

6. — C'est à un point de vue scientifique que se place Léon Dumont, en 1875, lorsqu'il essaie d'analyser le sentiment du sublime, du beau et du risible (2). Malheureusement, les résultats auxquels aboutit Dumont sont fort insignifiants — mais l'intention et le désir d'étudier les faits esthétiques objectivement sont à retenir.

Les plaisirs du goût résultent d'une augmentation d'excitation de l'imagination et de l'intelligence. Sur cette base, Dumont fonde sa théorie du sublime, du beau et du comique.

« Le sublime, c'est l'infini, l'immense, l'indéfinissable. Corneille, qui s'y connaissait, le définissait l'incompréhensible. Le plaisir, dans le sublime, tient à ce que l'objet étant inépuisable, nous permet d'employer toute la force disponible pour la pensée, force qui peut être énorme à certains moments ; nous ne sommes limités que par la fatigue qui commencerait à se manifester dès que nous dépasserions cette quantité de force, ou par le détournement de notre attention vers d'autres objets en vue d'éviter cette

(1) *L'Evolution des genres*, p. 17-18.
(2) *Théorie scientifique de la sensibilité. Le plaisir et la peine*, 1875, spécialement le chapitre V.

fatigue » (1). L'admiration est le sentiment qui correspond par excellence au sublime. Dumont pense que moins on comprend, plus on admire. Les ignorants sont plus enclins à l'admiration que les gens instruits ; « de tous les sentiments, celui du sublime est assurément celui que la culture intellectuelle chez les individus et le progrès des sciences ou de la philosophie en général tendent le plus à affaiblir » (2).

Le beau est expliqué par une théorie analogue. « Le beau, écrit Dumont, est ce qui présente une grande complication dans l'unité d'une même conception, de telle sorte que cette conception, pour être réalisée dans l'imagination, exige un emploi de force considérable... c'est la variété dans l'unité, c'est l'aperception, dans un seul tout, d'une grande quantité de détails et d'éléments en harmonie les uns avec les autres » (3). Au fond, c'est la très vieille théorie de l'*unité* et de la *variété*, de laquelle Dumont donne une interprétation psychologique.

A l'unité et la variété, Dumont ajoute un troisième caractère que l'objet beau doit posséder, c'est la conformité aux habitudes de notre imagination, « c'est-à-dire à ce qu'on appelle les associations d'idées » (4). Cette conformité aux associations d'idées augmente le plaisir parce qu'elle rend la conception de l'objet plus énergique.

Dumont divise la beauté en beauté coexistante, dont les éléments se présentent simultanément à la perception et l'imagination : elle appartient à la vue et aux arts plastiques et pittoresques (forme et couleur) ; et en beauté de succession, dont les diverses parties se réalisent dans le temps : elle emploie le sens de l'ouïe et constitue la beauté du mouvement, la beauté littéraire, morale et musicale.

Dumont essaie aussi d'expliquer le comique : selon lui, nous rions chaque fois que nous nous trouvons en présence de faits « qui sont de nature à nous faire penser d'une même chose qu'elle est et qu'elle n'est pas » (5). Quand notre entendement est obligé, à cause des circonstances extérieures, d'accepter « deux idées contradictoires dans l'unité d'une même conception, il en résulte une sorte de rencontre intellectuelle dont le rire est la traduction » (6).

(1) *Ibid.*, p. 170.
(2) *Ibid.*, p. 173.
(3) *Ibid.*, p. 174.
(4) *Ibid.*, p. 176.
(5) *Ibid.*, p. 205.
(6) *Ibid.*

Le rire peut être envisagé comme l'emploi d'un excès de forces qui n'ont pu être dépensées en conceptions intellectuelles.

Toutes ces explications ne sont pas d'une grande originalité ; pourtant le livre de L. Dumont a le mérite de faire entrer le problème esthétique là où il doit être étudié, c'est-à-dire dans *le domaine psychologique*.

Le très prétentieux ouvrage de J.-P. Durand (de Gros), intitulé *Nouvelles recherches sur l'esthétique et la morale*, et écrit vers 1864 (1), dont les tendances semblent être, au moins dans l'esprit de l'auteur, scientifiques, n'apporte rien de bien remarquable. Nous le citons ici seulement pour montrer comment on fait des efforts, à l'époque que nous étudions, pour faire entrer l'esthétique dans sa phase scientifique. Il est vrai que ces efforts parfois restent stériles, comme c'est le cas pour Durand. Cet auteur emploie le mot « esthétique » dans son sens étymologique et kantien, de science de la sensation et du sentiment. Le domaine donc qu'il étudie devient ainsi fort vaste et son étude atteint toutes les limites de l'incohérence.

« Le beau, écrit Durand, c'est la propriété par laquelle les objets font sur notre âme une impression agréable qui nous incite à agir d'une certaine façon à l'égard de ces objets ou de leurs analogues », et il ajoute : « Or, je prétends que cet aiguillon, qui pousse et dirige de la sorte notre activité, est en soi *un bien*, c'est-à-dire que le résultat naturel de ces excitations est conforme à notre intérêt, tend à notre bonheur » (2). D'ailleurs, Durand est toujours préoccupé de la question morale. Voici un passage significatif : « Et maintenant, quelle est la *mission* de l'art lui-même ? Je n'hésite pas à répondre : c'est de nous révéler le beau, le vrai beau, c'est de l'exprimer, c'est de le faire sentir, c'est de le faire aimer ; c'est, par un effet consécutif, de nous marquer ce qui est bon et ce qui est mauvais, ce qui est bien et ce qui est mal » (3).

Toutes les préoccupations pseudo-scientifiques de l'auteur aboutissent à un piteux résultat : il faudrait déterminer le beau en soi, dit-il « ... le sens du beau (et, dans notre théorie, le beau, quelqu'autre nom d'ailleurs que l'usage lui donne, ce sera tout ce

(1) Il n'a été publié chez Alcan qu'en 1900.
(2) *Loc. cit.*, p. 154.
(3) *Loc. cit.*, p. 106.

qui produit la sensation de plaisir, unie ou non au sentiment d'admiration) est sujet à cent sortes d'illusions et d'hallucinations, et que, conséquemment pour opérer le tri difficile du vrai beau d'avec le beau de mauvais aloi, le *beau doit être déterminé en soi,* dans ses qualités objectives, ainsi qu'il convient, comme nous l'avons vu plus haut, pour tous les agents de sensation spécifique, lumière, son, chaleur, etc. » (1).

Il est regrettable qu'on n'ait pas publié cet ouvrage à l'époque où il a été écrit (1864), époque à laquelle il n'aurait passé que pour nul.

L'Esthétique d'Eugène Véron (2) présente le même effort pour étudier objectivement les faits esthétiques.

Véron veut surtout réagir contre ce spiritualisme académique, dernière incarnation des théories de Cousin. Déjà, en 1862, dans la préface de son livre, intitulé : *Supériorité des arts modernes sur les arts anciens,* Véron critiquait les théories métaphysiques qui ne s'appuyent pas sur les faits : « Chaque fois, écrivait-il, que j'ai tenté de pénétrer dans la sphère de leurs hautes spéculations, il m'a semblé que je plaçais ma tête sous la cloche d'une machine pneumatique, et que l'air me manquait » ; et c'est en pensant probablement aux succès académiques de Ch. Lévêque, qu'il continuait : « Je renonce donc désormais à toute tentative de ce genre, et je me réduis à admirer la force de constitution qui permet à quelques natures privilégiées de vivre dans le vide. Je sais bien que cela seul me condamne à n'être jamais couronné par aucune académie ; mais je m'en console en pensant qu'il vaut encore mieux vivre sans couronne que de mourir asphyxié » (3).

Dans *L'Esthétique,* Véron écrit que son livre a pour but, comme la collection entière dont il fait partie, « de réagir contre ces antiques habitudes d'esprit qu'entretient avec tant de soin, et

(1) *Loc. cit.*, p. 99.

(2) Eugène Véron. *L'Esthétique* (Bibliothèque des sciences contemporaines. Paris, 1878). — *Supériorité des arts modernes sur les arts anciens.* Paris, 1862.

(3) Ces lignes sont de 1862. Le livre couronné de Lévêque fut publié en 1861. L'allusion donc, vise Lévêque à n'en pas douter. Il est fort possible que Véron ait présenté, au même concours, un mémoire — en effet, il y avait quatre concurrents. Nous présentons cette hypothèse possible, sans avoir eu l'occasion de la contrôler.

malheureusement aussi avec tant de succès, la vieille tradition académique, dédaigneuse du fait » (1).

Le déterminisme absolu de l'œuvre d'art est une des idées directrices du livre de Véron. « L'art n'est autre chose qu'une résultante naturelle de l'organisme humain, qui est ainsi constitué qu'il trouve une jouissance particulière dans certaines combinaisons de formes, de lignes, de couleurs, de mouvements, de sons, de rythmes, d'images » (2). Et, à un autre endroit, après avoir examiné l'art préhistorique, Véron conclut que l'art, « loin d'être un résultat factice dû au hasard d'un concours de circonstances qui auraient pu ne pas se rencontrer, est un produit spontané, immédiat et nécessaire de l'activité humaine » (3).

Véron accepte l'influence du milieu sur l'artiste, sans attribuer à cette influence une part exagérée comme le fait Taine. « Il est très rare, et l'on peut dire, il est presque impossible, que l'artiste ne soit pas de son temps. Sans admettre, comme on l'a dit, qu'il soit nécessairement un simple écho, une harpe éolienne vibrant au souffle des émotions contemporaines, il est certain que, pour une foule de raisons qu'il serait trop long d'exposer ici, l'artiste, le poète vivent surtout de la vie du milieu où ils se trouvent placés... » (4). Véron accepte aussi l'idée de Taine, que le jugement dans l'art doit être autant que possible objectif. « Il n'y a pas moins de ridicule à condamner l'art flamand et hollandais au nom de la sculpture grecque qu'à condamner la sculpture grecque au nom de l'art flamand et hollandais. Courbet est aussi légitime que Raphaël. Il est permis de préférer l'un à l'autre, selon les affinités et les attractions naturelles de chacun, mais l'esthétique n'a le droit d'exclure ni l'un ni l'autre, à moins d'introduire dans la science la passion et la partialité » (5).

L'Esthétique de Véron présente donc résumées toutes les idées fécondes et neuves qu'on rencontre dans la *Philosophie de l'art* de Taine ; d'une part, la volonté de réagir contre les idées métaphysiques et, d'autre part, l'idée du déterminisme de l'œuvre d'art et le désir d'une étude objective. Mais Véron se gardera bien d'accepter les éléments idéalistes de la conception de Taine.

---

(1) *L'Esthétique*, p. 306.
(2) *Ibid.*, p. V.
(3) *Ibid.*, p. 34.
(4) *Ibid.*, p. VII.
(5) *Ibid.*, p. VIII.

Quel est le but de l'art, selon Véron ? « On peut donc, écrit-il, comme définition générale, dire que l'art est la manifestation d'une émotion se traduisant au dehors soit par des combinaisons expressives de lignes, de formes ou de couleurs, soit par une suite de gestes, de sons et de paroles soumis à des rythmes particuliers » (1). La puissance avec laquelle s'exprime cette émotion est le seul critérium de l'œuvre d'art. Cela posé, nous voyons que l'œuvre d'art agit de deux façons, quand elle procure l'émotion esthétique : par *un plaisir direct* et par *l'admiration sympathique.*

Analysons le plaisir. Les jouissances de l'œil et de l'oreille consistent, comme toutes les autres jouissances, dans une exagération momentanée de l'activité cérébrale, produite par une vibration accélérée des fibres nerveuses. Les sensations de l'ouïe et de la vue se rallient aux centres où s'élaborent les sentiments et les idées — ce qui les distingue des sensations de l'odorat, du goût et du toucher. Or, il existe un certain nombre de sentiments esthétiques, comme les notions d'ordre, d'harmonie, de proportion, de convenance, de variété, d'unité ; ces sentiments esthétiques apparaissent spontanément à l'occasion des sensations que nous devons à l'ouïe et à la vue. Et, ce sont ces éléments additionnés à la sensation qui font qu'elle nous plaît. Quand ces éléments manquent, au lieu d'un plaisir, nous éprouvons une souffrance. On voit que cette explication psycho-physiologique, qui ressemble en partie à celle de Dumont, laisse beaucoup à désirer.

Examinons maintenant l'admiration sympathique : elle s'adresse à l'auteur de l'œuvre que nous contemplons. Selon Véron, ce que l'on admire surtout dans une œuvre, c'est moins l'œuvre elle-même que le génie qui l'a créée. Ce qui nous frappe et nous émeut dans l'œuvre d'art, ce que nous admirons dans cette expression de la vie morale et physique, c'est non pas cette vie elle-même, mais la puissance et l'originalité avec laquelle l'auteur a rendu l'impression qu'elle fait sur lui et la manière dont il en comprend les manifestations ; ce qui cause enfin la jouissance esthétique, ce n'est pas la personnalité des êtres représentés, mais à travers celle-là, celle de l'artiste lui-même » (2).

Cette idée de l'importance de la personnalité de l'artiste, à laquelle Véron sacrifie tout, constitue le leitmotiv de son livre. Véron,

---

(1) *Ibid.*, p. 106.
(2) *Ibid.*, p. 184.

par exemple, se pose la question que se posait déjà l'abbé Dubos ; il se demande pourquoi l'imitation trop exacte de la réalité ne procure pas d'émotion esthétique ; pourquoi, si l'on voyait réellement mourir Didon, on n'aurait pas la même émotion que quand on lit le quatrième livre de l'*Enéide ?* Pourquoi nos mélodrames, qui présentent presque des luttes réelles, n'émotionnent pas esthétiquement ? Véron répond que l'auditeur ou le spectateur sent qu'entre le spectacle et lui, il y a la personnalité du poète ; c'est cette personnalité qui procure l'émotion esthétique ; si on l'enlève, le caractère esthétique de l'œuvre se perd du même coup. « Pour que nous éprouvions l'émotion esthétique, il faut que nous puissions retrouver l'homme dans l'œuvre ; c'est à lui que notre admiration s'attache plus ou moins consciemment, et c'est précisément ce sentiment d'admiration qui nous fournit la notion du beau artistique » (1). Ailleurs, Véron écrit : « De toute œuvre d'art on peut dire que c'est la personnalité de l'artiste qui en fait la principale valeur... » (2). L'excitation des fibres nerveuses et le plaisir qui en découle, ne suffit pas pour produire l'émotion esthétique, nous dit ailleurs Véron, « pour que la jouissance devienne réellement esthétique, il faut qu'il s'y joigne, comme nous l'avons dit, un sentiment d'admiration sympathique pour l'artiste dont le talent ou le génie a produit l'œuvre qui nous fait éprouver cette jouissance » (3).

Nous examinerons plus loin ce que l'on doit penser de cette admiration sympathique pour l'auteur ; pour le moment, contentons-nous de répéter que pour Véron la personnalité de l'artiste est la chose capitale dans l'art, et, qu'en France, cette théorie était très en vogue au moment où Véron écrivait : il suffit de rappeler la définition de l'art, de Zola : l'art est la nature vue à travers un tempérament.

Véron écrit : « ... Quel que soit le dosage de ces mélanges, il est certain que les deux éléments primitifs : réalité, personnalité, s'y trouvent toujours, en dépit des théories contraires qui réduisent l'art ou au plagiat photographique des choses réelles, ou à la divination conjecturale des types idéaux » (4). Mais, peu à peu, Véron

(1) *Ibid.*, p. 389.
(2) *Ibid.*, p. 123 note.
(3) *Ibid.*, p. 77.
(4) *Ibid.*, p. XIV.

ira jusqu'à nier complétement la réalité au profit de la personnalité. « En somme, le degré de réalité que contient une œuvre d'art n'a d'importance esthétique que parce qu'il nous permet de mesurer la puissance de pénétration qui a été nécessaire pour la saisir et la force d'imagination qui a permis de la reproduire avec ce relief que nous admirons » (1). Et voici un passage où il réduit la réalité à bien peu de chose : « Vérité, personnalité, voilà les deux termes de la formule complète de l'art : vérité des choses, personnalité de l'artiste. Mais à y regarder de près, ces deux termes n'en font qu'un. La vérité des choses dans l'art, c'est surtout la vérité de nos propres sensations, de nos propres sentiments, c'est la réalité telle que nous la voyons et la comprenons en vertu de notre tempérament, de nos préférences, de nos organes, c'est notre personnalité même. La réalité, telle que la donne la photographie, la réalité prise en dehors de nous et de nos impressions, c'est la négation même de l'art » (2).

Telles sont, brièvement résumées, les idées esthétiques d'Eugène Véron. On trouve dans son livre des études sur les différents arts fort intéressantes. L'auteur cite de préférence Fromentin et Viollet-le-Duc, deux autorités pour les questions techniques qu'on ne saurait trop recommander.

Cependant, ce travail esthétique ne forme pas un système bien coordonné ; c'est une critique que M. G. Séailles adressait déjà, en 1879, à Véron. « Toutes les idées de l'auteur nous semblent justes ; mais elles sont ajoutées les unes aux autres ; elles sont juxtaposées, elles ne sont pas coordonnées. C'est de l'excellente critique, c'est de la mauvaise philosophie » (3).

M. G. Séailles, dans le même article, indique le but que Véron se proposait : « L'auteur a voulu faire œuvre de savant, prendre la beauté comme objet d'étude, sans préjugé, sans parti-pris, en la regardant du dehors comme une chose matérielle, et substituer ainsi l'observation impartiale des faits aux rêveries de la métaphysique. Pour y réussir, il prétend appliquer à la connaissance des sentiments qu'éveillent la beauté et du génie qui la crée la méthode employée par les savants dans l'étude des phénomènes de la nature ; il prétend observer les œuvres d'art comme des faits et de

(1) *Ibid.*, p. 120-121.
(2) *Ibid.*, p. 447.
(3) *La science et la beauté. Revue philosophique*, 1879, t. I, p. 610.

ces faits multiples dégager des lois invariables, puis, se tournant de l'objet vers le sujet, chercher les rapports de l'organe cérébral, instrument de plaisir et de la connaissance, à l'œuvre belle dont il jouit. Que serait donc l'esthétique ? Une physique des œuvres d'art complétée par une physiologie du système nerveux » (1).

M. G. Séailles remarque que Véron n'arrive à aucun résultat positif et scientifique et que les quelques mérites que son livre possède, il les doit à la psychologie.

Aujourd'hui, personne ne tenterait de faire sortir l'étude de l'esthétique du domaine psychologique — et il est fort douteux que Véron lui-même ait essayé de le faire. Ce que Véron voulait éviter à l'esthétique, c'est l'influence métaphysique ou l'étude des faits esthétiques à l'aide d'une psychologie *a priori* et ne se fondant pas sur ces faits.

Le mérite du livre de Véron est de rejeter les formules logiques et systématiques de Taine et de ne retenir que l'esprit déterministe et en un mot scientifique de la *Philosophie de l'art.* Cet ouvrage, d'autre part, ne forme pas un système bien coordonné, en cela la remarque de M. Séailles est juste ; mais, là où M. Séailles voit un défaut, nous voyons un mérite et même un mérite immense. L'œuvre de l'abbé Dubos ne forme non plus un système défini et pourtant elle est de beaucoup supérieure à celle du Père André qui atteint la plus grande rigidité systématique. M. Séailles ajoute que l'ouvrage de Véron est de l'excellente critique et de la mauvaise philosophie. Là encore, nous ne sommes pas d'accord avec lui — ce livre n'est rien d'autre qu'un tâtonnement vers l'esthétique scientifique, et c'est pour cette raison exactement qu'il n'est pas systématique ; et pourtant, il nous semble encore trop systématique. Véron, il est vrai, assouplit un peu la rigidité géométrique des théories de Taine et y ajoute son idée sur la personnalité de l'artiste. Que la personnalité créatrice joue un rôle dans la création de l'œuvre, cela est incontestable et prouvé par les faits — c'est ainsi qu'on préfère une toile de Rubens à une « croûte » d'un « rapin » quelconque. Mais dire que l'émotion esthétique se réduit à une sympathie admirative pour l'auteur de l'œuvre, c'est commettre une erreur dont les conséquences sont très graves. Nous devons ajouter tout de suite, que ce n'est pas Véron seul qui tombe dans

(1) *Loc. cit.*, t. I, p. 617.

cette erreur, mais tous les esthéticiens — ce qui lui appartient en propre est de l'avoir formulée en système.

Puisque Véron soutient que l'émotion esthétique réside dans l'admiration sympathique pour le génie créateur, c'est qu'il s'appuie sur quelque fait concret, réel, qui lui semble indéniable. Ce fait est sa propre expérience. Oui, pour nous qui avons une éducation raffinée, pour nous dont le métier est la critique d'art, l'histoire de l'art, ou une autre branche d'études touchant à l'art, l'émotion esthétique se cantonne dans cette admiration dont parle Véron — et cela pour une raison bien simple, c'est que le phénomène artistique, l'émotion esthétique ne se produit plus chez nous, ou si elle se produit encore, elle n'est plus dans son état pur : elle subit une déformation professionnelle. Ainsi, le seul sujet que tous les esthéticiens peuvent observer à leur aise ne présente plus le phénomène esthétique à l'état normal — c'est leur moi déformé.

C'est pour cette même raison que tous les esthéticiens, dont l'éducation est plus ou moins classique, quand ils donnent des exemples, les puisent dans les littératures classiques — ce sont des exemples morts depuis longtemps pour l'humanité qui vit, des exemples qui ont un relent de bibliothèque. Les esthéticiens produisent la même impression, qu'un moraliste qui puiserait tous ses exemples dans l'*Iliade*, l'*Odyssée* ou les épopées héroïques des divers autres peuples. L'esthéticien nous dirait que c'est dans le classique qu'on trouve les chefs-d'œuvre — comme le moraliste soutiendrait que c'est dans l'épopée qu'on trouve les héros. Tous les deux auraient raison — mais le concret, le vrai, celui qui intéresse la science, on ne le trouve que dans la réalité, dans la vie de tous les jours.

Nous voudrions demander à Eugène Véron, si la petite ouvrière qui lit le matin dans le « métro » son roman à vingt-cinq centimes, s'occupe du nom ou de la personnalité de l'auteur. Autant qu'on n'explique pas le cas de la « petite ouvrière » on ne fait pas de la science — on analyse les quelques *épiphénomènes* esthétiques qu'on remarque chez les personnes dont le métier est de s'occuper d'esthétique et d'art. Tous les esthéticiens ont fait cela, excepté deux : l'abbé Dubos, qui avait du génie et y a échappé en partie, et Proudhon. C'est pour cela, au fond, que les exemples de Proudhon sont plus intéressants au point de vue de la documentation — malgré toute leur barbarie — que les exemples de Taine.

L'esthétique ne sera jamais scientifique, si on se contente de

quelques analogies avec les sciences naturelles — comme le fait Taine — ou si on se contente d'analyser les émotions devant l'art de quelques raffinés — comme l'ont fait tous les esthéticiens. Ce qu'il faut, ce sont des documents, des faits de tout ordre : psychologique, physiologique ou sociologique — des faits caractéristiques, rudimentaires ou morbides. Nous devons, avant tout, expliquer le cas de la « petite ouvrière ».

7. — A l'époque à laquelle nous sommes parvenus, c'est-à-dire entre 1880 et 1890, époque caractérisée, dans le domaine esthétique, par une poussée vigoureuse vers l'étude objective et scientifique, un fait intéressant doit attirer notre attention. Après les diverses tentatives pour fonder l'esthétique sur une base solide, tentatives qui, nous l'avons vu, ont toutes à peu près avorté, les esthéticiens français subissent l'influence des théories anglaises de l'école de Spencer, J. Sully et Grant Allen.

Charles Renouvier, Th. Ribot, Elie Rabier et d'autres auteurs exposent dans leurs ouvrages les thèses connues sous le nom de *théorie du jeu*. J. M. Guyau, à la même époque, combat ces mêmes doctrines avec beaucoup de vigueur, en leur attribuant d'ailleurs une importance considérable. Enfin, E. Hennequin comme M. G. Séailles s'y rattachent en partie, tout en apportant des vues personnelles intéressantes, comme nous le verrons. On peut dire qu'à partir de 1880, tous les écrits esthétiques français évoluent autour de la théorie de jeu, même quand ils lui sont hostiles. Ce succès de l'école anglaise s'explique par le fait qu'elle apportait une théorie solide et surtout fondée sur des observations réelles, au moment même où, plus que jamais, on ressentait le besoin de réaliser une esthétique positive.

La thèse principale de cette doctrine est que la source de l'art se trouve dans un superflu de vie, que l'activité artistique est une activité de luxe et qu'enfin l'art est une forme de jeu. Spencer, qui fit la fortune de cette théorie, grâce à la manière positive de son exposé (1), avouait l'avoir puisée dans les écrits de Schiller. En effet, Schiller exposa cette théorie dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Lui-même, d'ailleurs, subissait en partie l'influence de Kant qui ramenait le beau au libre jeu de l'intelligence et de l'imagination. Plus tard, Schopenhauer, de son côté,

(1) Herbert Spencer, *Principles of Psychology*, t. II, dernier chapitre.

avait repris la même doctrine et l'exposa dans le premier tome de son livre : *Le monde comme volonté et comme représentation* (1). Mais avant Kant et Schiller, un philosophe anglais, Home, développa des thèses analogues. Enfin, qu'il nous soit permis de répéter ici que, pour nous, le vrai père de cette doctrine est l'abbé Dubos qui, dès le commencement du XVIIIe siècle, soutenait que l'art présente des émotions artificielles pour éviter l'ennui à l'homme. Il rapprochait l'art, le lecteur doit s'en souvenir, des divers jeux et amusements et même des jeux du hasard.

Mais laissons de côté cette question purement historique, qui d'ailleurs nous semble définitivement résolue, pour nous occuper de la doctrine du jeu en elle-même. Charles Renouvier, dans son livre sur Victor Hugo (2), condense en six formules toute la théorie de Schiller. Nous ne faisons que copier ici ces principes, qu'on ne pourrait ni mieux présenter, ni mieux résumer.

I. Le sentiment du beau ne dépend pas des qualités des objets externes, mais des affections psychiques du sujet qui se les représente, et à qui ils sont offerts ou qui les imagine.

II. Ce sentiment est indépendant de toute reconnaissance des qualités de son objet comme bonnes, utiles ou agréables — sauf bien entendu ce qui s'attache de bon ou d'agréable au sentiment pris en lui-même ; — il est affaibli ou détruit, dans la mesure où quelque passion vient s'y mêler, relative à la nature utile ou nuisible de l'objet. Il est donc essentiellement désintéressé.

III. Il n'est ni universalisable ni transmissible à l'aide de concepts et de raisonnements ; il n'est jamais nécessaire, et ce qu'il peut avoir d'universel tient seulement à l'harmonie entre des esprits pareillement affectés.

IV. Les actions humaines conscientes étant relatives à des fins, les fins de celles qui ont le beau pour objet sont purement formelles, et consistent exclusivement dans le plaisir que procure le beau, dans la conservation et dans le jeu des représentations qui s'y rapportent, et dans l'exercice des puissances qui s'y déploient.

V. Ce jeu des représentations, quand il passe de l'ordre contemplatif à l'ordre de l'action ou de la libre création, conduit à l'art,

---

(1) Consulter : A. Fauconnet, *L'esthétique de Schopenhauer*. Ed. Alcan, 1913, spécialement les pages 372 et 376.

(2) *Victor Hugo, le poete*. Ed. Colin, 1893. Nous employons la 6e éd. de 1912. Ce livre est composé d'articles primitivement parus dans la *Critique philosophique*, 1889.

qui est une sorte d'imitation ou de reproduction désintéressée, entièrement formelle, de phénomènes quelconques représentés à part de toute passion intéressée qui puisse s'attacher à ces mêmes phénomènes comme réels. Cette transformation de la réalité, élevée au beau par l'intermédiaire de l'art, est telle, que, prenant ici la peinture et le paysage comme exemple, on peut dire que le beau, dans la nature, n'est pas pour l'artiste un objet donné au dehors, avant toute idée du tableau comme représentation interne, mais qu'il est ce tableau lui-même, en l'idée qu'il s'en fait comme fixée par un procédé spécial à l'aide duquel il donne un corps à cette représentation même.

VI. Le beau et l'art ne diffèrent que comme diffèrent la contemplation de l'œuvre et l'œuvre elle-même, non pas morte, mais en acte de se faire. Cet acte est le *jeu du beau*, et comme toute la matière de nos représentations est prise ici de l'expérience, cet acte consiste en de libres reproductions, imitations, interprétations des choses mêmes qui nous apparaissent dans la nature ou dans la vie humaine. Tout contemplateur est un artiste en puissance ; tout artiste, depuis l'enfant dans ses jeux d'enfant, jusqu'aux grands conteurs et poètes, est un homme *qui joue avec les représentations* et qui les reproduit et combine en mille manières, sans autre intérêt ni attrait que ceux de la représentation en elle-même (1).

Schiller résumait excellemment sa théorie, en disant que l'homme n'est complètement homme que là où il joue. L'art donc est ce qui complète l'homme.

Spencer, en développant cette même théorie, tâchait de l'appuyer pour la consolider sur des faits d'ordre biologique, psychologique et sociologique. Il partait du jeu des animaux et des enfants pour s'élever jusqu'aux plus hautes manifestations de l'art. Enfin, Grant Allen essayait de mieux fixer ce concept de jeu, en disant que le jeu, proprement dit, serait l'exercice des *fonctions actives* (jeux d'enfants, lawn-tennis, foot-ball, etc.), et l'art, celui des *fonctions réceptives* ou représentatives (contemplation d'une statue, d'un tableau ; audition d'un poème ou d'un morceau de musique, etc.). Cette distinction semble tout à fait inadmissible, car jamais nous ne sommes passifs en contemplant une œuvre d'art — notre esprit travaille et, c'est d'ailleurs de ce travail intime que dépend en

(1) Renouvier. *Victor Hugo, le poète*, p. 316-318.

grand partie la jouissance esthétique. Th. Ribot a essayé de mieux préciser la nature de ce jeu. Voici ce qu'il écrit : « Le caractère propre de cette activité superflue, de cette forme de jeu, c'est qu'elle se dépense *en une combinaison d'images et aboutit à une création qui a son but en elle même ;* car l'imagination créatrice a quelquefois pour but l'utilité pratique. Elle ne diffère des autres formes du jeu que par les matériaux employés et la direction suivie. On peut dire plus brièvement : c'est le jeu de l'imagination créatrice sous sa forme désintéressée » (1). Ribot pense que c'est dans la *danse* qu'on trouve primitivement la transition entre le jeu sous sa forme simple de mouvements dépensés pour le plaisir et l'activité proprement esthétique. « On voit, sans commentaire, qu'ici est la soudure entre l'activité motrice de luxe et la création esthétique : la danse est l'une et l'autre » (2).

Telle apparaît dans son ensemble et avec les différentes retouches qu'elle a successivement subies, cette théorie du jeu.

8. — Les théories de Taine, qui ont eu un retentissement considérable et en France et à l'étranger, ont été l'objet de très vives attaques ; nous avons examiné déjà quelques critiques adressées à la *Philosophie de l'art.* Mais, la plus importante de toutes et qui fait faire un pas à la question, est celle d'Emile Hennequin.

Le livre d'E. Hennequin, intitulé *La Critique scientifique* (3), est le complément naturel de celui de Taine. Taine soutenait que l'œuvre d'art est le produit de la race, du milieu et du moment — Hennequin essaie de renverser cette théorie.

En premier lieu, la race est un mot vague qui ne correspond à rien de réel. Il n'y a point de races pures et les individus ne portent guère les caractéristiques de leurs races. Hennequin démontre cette idée par des exemples très précis et qui semblent irréfutables. S'appuyant encore sur des exemples, il réfute la théorie de la sélection des artistes faite par le milieu. « Il sera clair, ajoute Hennequin, après ces développements, que l'influence du milieu social, du spectacle ambiant, des goûts contemporains sur l'artiste, est essentiellement variable, au point qu'il est impossible d'y faire fond pour conclure d'une œuvre à la société au milieu de laquelle elle s'est

(1) *La psychologie des sentiments* (1896), p. 323.
(2) *Loc. cit.*, p. 325.
(3) 1888.

produite. D'une part, cette influence n'existe pas pour la plupart des suprêmes génies, comme Eschyle, Michel-Ange, Rembrandt, Balzac, Beethoven ; d'autre part, cette influence cesse à peu près d'exister dans les communautés extrêmement civilisées, telle que l'Athènes des sophistes, la Rome des empereurs, l'Italie de la Renaissance, la France et l'Angleterre modernes ; enfin, cette influence variant en raison directe de la civilisation, il faudrait une enquête préalable sur l'état de la société à laquelle appartient une œuvre, avant qu'il fut permis de conclure de celle-ci à celle-là » (1). D'ailleurs, nous dit Hennequin, si l'on voulait multiplier les exemples, le nombre des artistes en opposition avec leur milieu serait plus grand que le nombre de ceux du cas contraire.

L'observation psychologique nous démontre qu'une œuvre d'art n'émeut que les personnes qui sont capables de ressentir les émotions que l'œuvre suggère. « Bref, il est démontrable par l'analyse qu'on ne comprend en art que ce que l'on éprouve et l'on peut poser cette loi : une œuvre d'art n'exerce d'effet esthétique que sur les personnes dont ses caractères représentent les particularités mentales ; plus brièvement : une œuvre d'art n'émeut que ceux dont elle est le signe » (2).

Ainsi, Hennequin accepte une ressemblance entre l'œuvre et le milieu — mais, au lieu de dire comme Taine, que le milieu a fait pousser l'œuvre, comme du sol sort le chêne, il soutient le contraire : c'est l'œuvre qui forme le milieu. « Nous voyons clairement comment un artiste libre des influences de la race, du goût et des mœurs ambiantes, créant une œuvre qui est le signe de son âme, d'une âme dont le caractère n'est ni national ni actuel, ni conforme à celles dont les œuvres sont à l'apogée du succès, détache de la masse vague du public et attire à lui, comme par une force magnétique, une foule d'hommes. Cette foule l'entoure parce qu'il l'exprime ; *elle existe parce qu'il a paru ;* le centre de force est dans l'artiste et non dans la masse, ou plutôt le centre de force est dans le caractère abstrait de ressemblance qui peut exister entre un artiste et ses contemporains » (3). Et la preuve de ce fait est la suivante : à la même époque nous trouvons des génies, tout à fait contraires, qui tous sont en vogue. Or, nous ne pouvons évidem-

---

(1) *La critique scientifique*, p. 116-117.

(2) *Ibid.*, p. 138-139. Rousseau avait fait une remarque analogue.

(3) *Ibid.*, p. 157-158.

ment pas accepter que tous expriment le même milieu ; mais, on peut très bien accepter que ces divers milieux ont été formés sous l'influence des génies créateurs.

« Ainsi, conclut Hennequin, ce n'est point une assertion inexacte de prétendre déterminer un peuple par sa littérature, seulement il faut le faire non en liant les génies aux nations, mais en subordonnant celles-ci à ceux-là, en considérant le peuple par les artistes, le public par ses idoles, la masse par ses chefs » (1). Une littérature exprime une nation, non parce que la nation lui a donné le jour, mais parce qu'elle l'a adoptée et admirée.

On voit que la théorie d'Emile Hennequin a le même rapport avec celle de Taine, que le côté concave avec le côté convexe de la même sphère. Toutes les deux acceptent le même fait : la ressemblance entre un milieu et une œuvre : mais, Taine pense que le milieu forme l'œuvre et Hennequin croit que l'œuvre forme le milieu. Ce dernier se fonde surtout sur le fait qu'au même moment et dans le même pays on admire les talents les plus contraires — donc ce n'est pas le milieu qui les a fait naître.

Nous avons déjà dit, à propos de Taine, notre opinion sur cette question ; nous avons signalé aussi une critique d'Ant. Mollière (2) (1866) dans laquelle cet auteur soutient, contre Taine, que le milieu absorbe les petits talents et, qu'au contraire, les grands génies façonnent et forment leur milieu. La solution de Mollière est la plus raisonnable, mais la question est réellement oiseuse ; même la critique littéraire ne peut en tirer aucun profit (3).

Hennequin avait conçu une nouvelle science, l'*esthopsychologie,* qui, se fondant sur le fait que l'œuvre d'art révèle l'âme de son auteur et l'âme de ceux qui l'admirent, aurait pour but la connaissance complète des grands artistes d'une part, et la connaissance des vastes groupes sociaux agrégés à ceux-ci par admiration et par similarité. A la fin de son livre, Hennequin a ajouté une étude modèle d'esthopsychologie, ayant pour sujet : Victor-Hugo.

Il est inutile de dire le peu de sérieux que présente la tentative de fonder une nouvelle science du jour au lendemain ; d'ailleurs, la meilleure preuve de l'inutilité de cet essai, c'est qu'il n'a pas

(1) *Ibid.*, p. 161.
(2) C'est l'auteur d'une *Métaphysique du Beau* (1849) dont nous avons signalé ailleurs la médiocrité.
(3) Consulter : Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice,* 1900. Paris, Ed. Alcan, p. 124-129 (4e éd.). Ribot se rapproche de la théorie d'Em. Hennequin.

trouvé de continuateur et que sa tombe était tout près de son berceau. En cela, il n'a fait que partager la fortune de la science fondée sur des analogies et fabriquée par Taine.

Cette partie de l'œuvre d'Emile Hennequin a pourtant un mérite ; elle met bien en évidence que les rapports qui existent entre un milieu et un artiste génial sont beaucoup plus compliqués qu'on ne peut se l'imaginer et que, dans la critique littéraire surtout, on doit se méfier de trop hâtives généralisations. Hennequin nous force à donner raison à la méthode patiente et pleine de précautions de Sainte-Beuve.

Mais, dans le livre d'Emile Hennequin, il y a une autre théorie, qu'on a peu analysée, mais qui nous semble être du plus haut intérêt. Comment Hennequin définit-il l'œuvre d'art ou l'œuvre littéraire ? « L'œuvre littéraire, nous dit-il, est un ensemble de phrases écrites ou parlées, destinées, par des images de tout ordre, soit très vives et précises, soit plus vagues et idéales, à produire chez ses lecteurs ou ses auditeurs une sorte spéciale d'émotion, l'émotion esthétique qui a ceci de particulier qu'*elle ne se traduit pas par des actes,* qu'elle est fin en soi » (1). Et voici comment il conçoit l'œuvre d'art en général : « l'œuvre d'art est en résumé un ensemble de moyens et d'effets esthétiques tendant à susciter des émotions qui ont pour signes spéciaux de n'être pas immédiatement suivies d'acte, d'être formées d'un maximum d'excitation et d'un minimum de peine et de plaisir, c'est-à dire, en somme, d'être fin en soi et désintéressées » (2).

On voit, par ces définitions, que ce qui caractérise, selon Hennequin, l'émotion esthétique, c'est sa stérilité au point de vue de l'action. « Un roman, pour prendre un cas précis, est une suite de phrases écrites, destinées à représenter un spectacle émouvant ; l'émotion qu'on ressent après l'avoir lu et en le lisant est sa fin ; cette émotion se distingue de celle que produirait le spectacle réel substitué au spectacle représenté du roman, en ce qu'elle est plus faible comme toute représentation ; en ce qu'elle est inactive, en ce qu'elle ne provoque sur le moment ni des actes, ni des tendances à un acte. On ne se porte pas au secours du héros que l'on assassine au dernier chapitre, et, s'il se marie, la joie qu'on peut en ressentir est sans suites pratiques » (3).

(1) *Loc. cit.,* p. 26.
(2) *Loc. cit.,* p. 209.
(3) *Loc. cit.,* p. 27-28.

L'émotion esthétique est par excellence inactive — c'est là son caractère essentiel et prédominant — elle est inactive parce que nous savons que le spectacle qui la fait naître est faux et n'atteint ni notre vie réelle ni notre sécurité.

Hennequin donne dans son livre d'admirables exemples. « Les plus grandes œuvres, écrit-il, que l'art humain a produites, sont des œuvres montrant des images tristes et développant des idées lugubres qui restent grandioses, saisissantes, charmantes et ne font jamais, à quelque point qu'on les pousse, de peine nocive, de vrai mal, de mal dont on veuille se défendre » (1).

C'est parce que l'œuvre d'art ne présente pas la réalité, mais un mensonge, que l'émotion reste inactive. « Les causes de l'émotion esthétique, nous dit Hennequin, sont, contrairement aux causes de l'émotion réelle, une hallucination que l'on sait inconsciemment être fausse, que l'on sent n'avoir rien de menaçant, une hallucination émouvante, dont les images sans cesse combattues en vertu de leur caractère factice, réprimées et modifiées par tout le cours ambiant de la vie, par la conscience générale qu'a le sujet de sa sécurité, de sa non-souffrance, — cessent d'agir comme des images réelles, demeurent sans cohésion avec le reste du cours mental, ne s'associent pas à des prévisions positives de peine ou de plaisir personnels, et restent ainsi seulement excitantes, comme on n'éprouve d'un assaut avec des épées mouchetées, que l'exhilaration d'un exercice » (2).

L'art, ainsi, crée dans notre esprit une vie fort puissante et excitante, mais qui ne se manifeste et ne se traduit ni par des actes, ni par du vrai plaisir, ni de la douleur réelle. Et il doit ce caractère au fait que notre existence n'est pas en jeu — les périls et désastres que nous voyons sont faux et nous savons leur caractère mensonger.

On voit comment ces conclusions d'Emile Hennequin qui font le vrai intérêt du livre, ressemblent aux théories de l'école anglaise et à celles de l'abbé Dubos. Spencer soutient que l'art est un jeu ; Hennequin fait faire un pas à la question ; l'art n'est pas un jeu d'enfants, mais il partage le mensonge, la fiction et la convention de tout jeu. Pour Schiller comme pour Spencer et pour Hennequin, l'art est un jeu, parce que, avant tout, nous ne le prenons pas au

(1) *Loc. cit.*, p. 34.
(2) *Loc. cit.*, p. 37-38.

sérieux — les émotions qu'il nous procure restent hors de notre vie réelle.

A la longue, l'émotion esthétique peut exercer une influence sur notre mentalité ; Hennequin le reconnaît. Mais au moment de la jouissance esthétique, le monde que l'art nous présente nous apparaît très clairement comme une fiction, un artifice, un monde que nous ne devons pas prendre au sérieux. L'abbé Dubos, le premier, et c'est là son titre de gloire, a aperçu le côté artificiel des passions que l'art nous procure. Il a fallu deux siècles pour que nous nous apercevions de la vérité de cette vue géniale.

Il est certain que la théorie d'Emile Hennequin doit être perfectionnée et elle peut l'être — mais dans son ensemble, c'est une thèse qui correspond à la vraie nature de l'œuvre d'art et de l'émotion esthétique. C'est justement cette théorie qui fait le principal mérite de la *Critique scientifique* et non pas le cercle vicieux qui consiste à se demander si c'est le milieu qui influe sur le génie, ou si c'est le génie qui fait naître le milieu.

CHAPITRE VIII

Les poètes.

1. J. M. Guyau. — 2. G. Séailles.

Les œuvres de Guyau et de M. Séailles réagissent contre le courant scientifique ; cette réaction est-elle féconde ? apporte-t-elle des nouveaux éléments à l'esthétique ? Les critiques de Guyau, adressées à la théorie du jeu, ouvrent-elles des nouveaux horizons à l'investigation scientifique ? A toutes ces questions le présent chapitre tâchera de répondre.

1. — J. M. Guyau exposa ses doctrines sur l'art, dans deux études publiées l'une en 1884 et l'autre, posthume, en 1889 (1), études dont le principal attrait réside dans l'exposition poétique des idées et dans l'imagination toujours infatigable et souvent charmante de l'auteur.

On est forcé d'examiner ces deux ouvrages séparément, car, tout en développant les mêmes motifs, ils présentent des différences appréciables.

Le point de départ des *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, est une critique de la théorie qui rapproche l'art du jeu ; d'après cette doctrine, comme nous l'avons déjà vu, l'art est un dérivatif, un emploi non nuisible du surplus de forces libres ; l'art est un jeu qui emploie le disponible de nos forces inutilisées. Selon Spencer, ce qui caractérise l'art, c'est qu'il n'est pas lié aux fonctions vitales, c'est que son utilité n'est pas indispensable pour notre vie. Le beau, comme l'avait déjà remarqué Kant, est inutile.

Guyau, dans les *Problèmes* surtout, tâchera de démolir cette

(1) *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, 1884. (Nous utilisons la 7e édition, 1911 ; *L'art au point de vue sociologique*, 1889 ; A consulter : A. Fouillée, *La morale, l'art et la religion d'après Guyau*, 1889. Dans cet ouvrage on trouve une bibliographie des études faites sur la philosophie et l'esthétique de Guyau ; E. Boirac, *Etude sur l'art au point de vue sociologique* (Revue philosophique. Juin 1890.)

conception qui lui paraît et fausse au point de vue scientifique et funeste pour l'avenir de l'art.

Tout d'abord, si l'art est un jeu, comment distinguerons-nous l'un de l'autre? Grant Allen, nous l'avons vu, soutient que le jeu est l'exercice désintéressé des fonctions actives et l'art celui des fonctions réceptives. Cette distinction entre la pure sensation et l'action, paraît tout à fait insuffisante. « Il est impossible de dédoubler notre être, de supposer qu'en nous cela seul est esthétique qui est passif » (1). Guyau serait plutôt disposé à accepter que tout jeu renferme des éléments esthétiques.

Une autre objection qu'on peut adresser aux théories du jeu, est la suivante : l'utile n'est pas, comme elles le soutiennent, en opposition avec le beau. Guyau prend comme exemple l'architecture ; pour qu'un édifice nous plaise, il faut qu'il nous paraisse accommodé à son but; « ainsi l'utilité semble être un premier degré de beauté » (2).

Jusqu'ici, Guyau semble avoir raison ; mais il ira plus loin. Au fond, il le sent bien, toutes ces critiques s'adressent plutôt à des détails qu'au cœur de la question. Ce qui fait l'intérêt des théories du jeu, c'est qu'elles envisagent l'art comme une *fiction*. C'est ce caractère exclusif de fiction que Guyau niera. « La fiction, écrit-il, n'est point comme on l'a prétendu, une des conditions nécessaires du beau » (3). Guyau donne des exemples et ajoute : « Cela reviendrait à dire que tel discours de Mirabeau ou de Danton, improvisé dans une situation tragique, produirait moins d'effet esthétique sur l'auditeur qu'il n'en produirait sur nous... La *Mona Lisa* de Léonard ou la *Sainte-Barbe* de Palma le Vieux ne pourraient s'animer sans déchoir. Comme si le vœu suprême, l'irréalisable idéal de l'artiste n'était pas d'insuffler la vie à son œuvre, de créer au lieu de façonner! S'il feint, c'est malgré lui, comme le mécanicien construit malgré lui des machines au lieu d'êtres vivants. La fiction, loin d'être une condition du beau dans l'art, en est une limitation. La vie, la réalité, voilà la vraie fin de l'art ; c'est par une sorte d'avortement qu'il n'arrive pas jusque-là » (4). C'est là l'idée-maîtresse de l'œuvre de Guyau : *la vie*. La vie est le but de

(1) *Les Problèmes*, etc., p. 12.
(2) *Loc. cit.*, p. 17.
(3) *Loc. cit.*, p. 31.
(4) *Loc. cit.*, p. 32.

l'art. L'artiste a pour fin de la créer, et s'il feint, c'est pour nous faire croire qu'il ne feint pas.

Mais, si la vie est le but de l'art, comme la vie est sérieuse, l'art est chose sérieuse par excellence — c'est-à-dire le contraire du jeu. Pour démontrer cette idée, Guyau recherche le beau, dans les sensations, les mouvements et les sentiments. « En vertu de sa théorie, M. Grant Allen est porté logiquement à réserver le nom d'esthétiques aux sensations de l'ouïe ou de la vue qui seules n'intéressent pas la vie en général. Pour nous, nous croyons que toute sensation agréable, quelle qu'elle soit, et lorsqu'elle n'est pas par sa nature même liée à des associations répugnantes, peut revêtir un caractère esthétique en acquérant un certain degré d'intensité, de retentissement dans la conscience » (1).

Dans le chaud et le froid, Guyau trouve déjà un certain caractère esthétique. Il cite cet exemple, devenu célèbre, qu'un jour, en buvant du lait aux Pyrénées, il lui sembla saisir une symphonie pastorale par le goût, au lieu de le faire par l'oreille. Les sensations de goût, unies avec celles de la fraîcheur et de la soif calmée, en cette occasion mémorable, devinrent réellement esthétiques. Ce qu'il y a de certain, c'est que dans *Les problèmes,* Guyau est porté à confondre l'agréable avec l'esthétique. « Si toute sensation, écrit-il, peut avoir un caractère esthétique, quand et comment acquiert-elle ce caractère ? — C'est là, nous l'avons déjà dit, une simple affaire de degré, et il ne faut pas demander des définitions du beau trop étroites, contraires par cela même à la loi de continuité qui régit la nature » (2). On voit par ce passage qui ne laisse aucun doute, que Guyau ne trouve qu'une différence de quantité et non de qualité entre l'agréable et le beau.

Toute sensation passe par trois moments : 1° le choc primordial, où nous ne distinguons pas encore clairement la sensation ; 2° le moment où cette sensation devient douloureuse ou agréable, et 3° la diffusion nerveuse, c'est-à-dire la phase où la sensation s'élargit et excite tout le système nerveux ; elle envahit la conscience entière et ainsi tend à devenir esthétique ou anti-esthétique. « L'émotion esthétique nous semble ainsi consister essentiellement dans un élargissement, dans une sorte de résonnance de la sensation à travers tout notre être, surtout notre intelligence et notre volonté.

(1) *Loc. cit.*, p. 61.
(2) *Loc. cit.*, p. 72.

C'est un accord, une harmonie entre les sensations, les pensées et les sentiments. L'émotion esthétique a généralement pour base, pour pédale, comme on dirait en musique, des sensations agréables ; mais ces sensations ont ébranlé le système nerveux tout entier : elles deviennent dans la conscience une source de pensées et de sentiments » (1).

C'est dans cette résonnance de la sensation agréable à travers tout notre être que Guyau fait résider *l'émotion esthétique* et le sentiment de la beauté. La valeur de l'œuvre d'art dépend de la force avec laquelle tout notre être est ébranlé ; « l'émotion produite par l'artiste sera d'autant plus vive que, au lieu de faire simplement appel à des images visuelles ou auditives indifférentes, il tâchera de réveiller en nous, d'une part les sensations les plus profondes de l'être, d'autre part les sentiments les plus moraux et les idées les plus élevées de l'esprit. En d'autres termes, l'art devra intéresser indistinctement à l'émotion toutes les parties de nous-mêmes, les plus inférieures comme les supérieures » (2).

On peut résumer maintenant ainsi les idées principales des *Problèmes :* l'art n'est pas le jeu ; il possède le sérieux de la vie avec laquelle il se confond ; de l'agréable, qui est dans la vie même, sort l'émotion esthétique qui n'est autre chose qu'une *stimulation générale de notre être.*

Les problèmes de l'esthétique contemporaine ne sont pas une œuvre complètement mûre. Guyau nie la théorie du jeu, avec des arguments terriblement faibles ; il démontre que l'utile n'est pas en opposition avec le beau, et il donne comme exemple les œuvres de l'architecture. Mais personne n'a soutenu le contraire ; personne, dans l'école du jeu, n'a dit qu'une chose utile ne peut pas être belle. C'était à Guyau à démontrer que les choses utiles sont belles, parce qu'elles sont utiles. Alors il rapprocherait le beau et l'utile, le beau et le sérieux. Il ne le fait pas, car il ne pourrait le faire.

Guyau soutient, d'autre part, que l'émotion esthétique n'est autre chose que le sentiment de l'agréable et que tous les sens peuvent y participer. Ici encore, il est en contradiction avec les faits les plus connus. L'agréable peut être esthétique, mais il n'est pas

(1) *Loc. cit.*, p. 73-74.
(2) *Loc. cit.*, p. 81.

esthétique parce qu'il est agréable — et, c'est ce que Guyau soutient.

Il nie, en plus, le rôle de la fiction dans l'art. Pourquoi le nie-t-il ? est-il en contradiction avec quelque fait nouveau ? Ne correspond-il plus à la réalité ? Du tout ; il le nie, parce qu'il ne cadre pas bien avec son système ; il le nie en le reconnaissant comme réel, puisqu'il écrit : que l'art « s'il feint, c'est malgré lui, etc. » (1) — donc il feint ; cela est une constatation et non le désir d'un métaphysicien.

Enfin, Guyau met à la place de la théorie du jeu, la théorie vitaliste. *L'art c'est la vie* (2). Mais pourrait-on lui répondre, tout est la vie. La mode féminine évolue, vit, vibre, se transforme, meurt, prend naissance avec la vie. Le commerce, l'industrie, c'est encore la vie. La religion c'est la vie. Tout est la vie. Guyau ne craint d'ailleurs guère cette objection, puisque, plus tard il englobera tout dans cette seule idée : la vie. Mais, expliquer les énigmes qui nous entourent par un concept aussi vaste que celui de la vie, c'est ne rien expliquer.

Examinons son second livre sur l'art. *Les problèmes,* œuvre de première jeunesse, est encore fragile comme conception. Dans *L'art au point de vue sociologique,* nous retrouvons les mêmes thèses mais mûries, solidement assises, beaucoup plus travaillées.

Dans *Les problèmes,* l'émotion esthétique était une sorte de résonnance de la sensation dans notre conscience tout entière — notre conscience, produit de différentes parties de tout notre être, est comme une société rudimentaire et microscopique et qui, émotionnée esthétiquement, vibre tout entière.

Cette conception s'élargit dans *L'art au point de vue sociologique.* Nous vibrons avec la société réelle ; notre conscience se met à l'unisson, non pas avec une société rudimentaire, mais avec la société des êtres vivants ou fictifs qui la dépassent en complexité. La sensation agréable s'élargissait pour inonder notre être — maintenant, c'est notre être qui s'amplifiera pour embrasser toute une société.

Le pivot de la première thèse de Guyau, était la sensation qui envahissait l'être tout entier — dans la seconde thèse, l'être, le

---

(1) *Ibid.*, p. 32.

(2) On trouve une théorie analogue, mais beaucoup moins profonde, dans un livre d'Albert Collignon, *L'art et la vie.* Metz, 1867.

moi sert de centre et la société entière de périphérie. Dans la première conception, la sensation s'élargissait par des processus psycho-physiologiques inconnus — dans la seconde, le *moi* embrasse l'univers par la *sympathie*. Voici comment s'exprime Guyau, montrant les deux étapes de son système. « La solidarité et la sympathie des diverses parties du moi nous a semblé constituer le premier degré de l'émotion esthétique ; la solidarité sociale et la sympathie universelle va nous apparaître comme le principe de l'émotion esthétique la plus complexe et la plus élevée » (1).

Comment Guyau conçoit-il la sympathie et quel rôle assigne-t-il à l'art ? Sa théorie de la sympathie nous rappelle celle de Sully-Prudhomme : « D'abord, il n'y a guère d'émotion esthétique sans émotion sympathique ; et pas d'émotion sympathique sans un objet avec lequel on entre en société d'une manière ou d'une autre, qu'on personnifie, qu'on revêt d'une certaine unité et d'une certaine vie. Donc, pas d'émotion esthétique en dehors d'un acte de l'intelligence par lequel on anthropomorphise plus ou moins les choses en faisant de ces choses des êtres animés, et les êtres animés en les concevant sur le type humain » (2).

Et voici le rôle de l'art : « En résumé, l'art est une extension, par le sentiment, de la société à tous les êtres de la nature, et même aux êtres conçus comme dépassant la nature, ou enfin aux êtres fictifs créés par l'imagination humaine. L'émotion artistique est donc essentiellement sociale ; elle a pour résultat d'agrandir la vie individuelle en la faisant se confondre avec une vie plus large et universelle. *Le but le plus haut de l'art est de produire une émotion esthétique d'un caractère social* » (3).

Le plaisir causé par l'émotion peut être analysé comme il suit : 1° en plaisir intellectuel, provenant de la reconnaissance des objets par la mémoire — et dans les objets nous reconnaissons toujours quelque chose de nous-mêmes ; 2° en plaisir sympathique pour l'auteur. On sympathise avec lui, tout en sentant et critiquant ses défaillances. Sur ce point, Guyau se rapproche de la théorie

(1) *L'art au point de vue sociologique*, p. 13.
(2) *Ibid.*
(3) *Loc. cit.*, p. 21. Dans cette définition, on doit remarquer le sens abusif dans lequel est employé le mot *société*. Comme l'a très bien observé Th. Ribot : « qui dit société dit solidarité ; tout autre emploi du mot est arbitraire. » — *Psychologie des sentiments*. (1896) p. 330. Dans les livres de Guyau on doit chercher tout autre chose que la rigueur scientifique.

d'Eugène Véron, que nous avons déjà analysée ; 3° en un plaisir provenant de la sympathie que nous ressentons pour les êtres ou objets représentés par l'auteur. Pour faire naître ce dernier plaisir, l'art doit nous présenter, avant tout, des êtres sympathiques. « Le but dernier de l'art est toujours de provoquer la sympathie ; l'antipathie ne peut jamais être que transitoire, incomplète, destinée à ranimer l'intérêt par le contraste, à exciter les sentiments de pitié envers les personnages marquants par l'éveil des sentiments de crainte ou même d'horreur. En somme, nous ne pouvons pas éprouver l'antipathie absolue et définitive pour aucun être vivant. Peu importe donc, au fond, qu'un être soit beau, pourvu que vous me le rendiez sympathique. L'amour apporte la beauté avec lui » (1).

Le génie possède une grande aptitude à sympathiser avec les divers êtres sociaux. « Selon nous, écrit Guyau, le génie artistique et poétique est une forme extraordinairement intense de la sympathie et de la sociabilité, qui ne peut se satisfaire qu'en créant un monde nouveau, et un monde d'êtres vivants. Le génie est une puissance d'aimer qui, comme tout amour véritable, tend énergiquement à la fécondité et à la création de la vie » (2).

Nous avons déjà vu que Guyau n'accepte pas les idées de Taine sur l'apparition du génie ; celles d'Emile Hennequin ne le satisfont pas davantage. Pour Guyau, le génie est avant tout créateur — déterminer l'influence du milieu sur le génie ou l'inverse, c'est essayer de résoudre un problème insoluble.

Les artistes décadents et ceux que Guyau appelle les déséquilibrés, ont comme caractéristique d'être des insociables. « La littérature des décadents, comme celle des déséquilibrés, a pour caractéristique la prédominance des instincts qui tendent à dissoudre la société même, et c'est au nom des lois de la vie individuelle ou collective qu'on a le droit de la juger » (3).

Telles sont les idées essentielles de *L'art au point de vue sociologique*. Mais derrière toutes ces idées — comme un accompagnement sourd — nous trouvons toujours le leitmotiv des *Problèmes*, l'idée de la *vie*.

La vie est, avant tout, le but et la raison de l'art. Exprimer la

(1) *Loc. cit.*, p. 66.
(2) *Ibid.*, p. 27.
(3) *Ibid.*, p. 377.

vie, nous faire sympathiser avec la vie, telles sont les phrases qui reviennent à tout instant dans ce livre, si plein de vie et de poésie. « Le véritable objet de l'art, c'est l'expression de la vie » (1). « L'art, c'est de la vie concentrée, qui subit dans cette concentration les différences du caractère des génies » (2). L'art doit nous présenter des êtres vivants. « La vie, fût-elle celle d'un être inférieur, nous intéresse toujours par cela seul qu'elle est la vie » (3). Ailleurs, Guyau écrit : « L'art véritable est, selon nous, celui qui nous donne le sentiment immédiat de la vie la plus intense et la plus expansive tout ensemble, la plus individuelle et la plus sociale » (4).

Alfred Fouillée a bien mis en lumière ce trait de la philosophie de Guyau. « L'idée dominante, a-t-il écrit, que Guyau se proposait de développer, c'est celle de la vie comme principe de l'art, de la morale, de la religion. Selon lui, — et c'est la conception génératrice de tout son système — la vie bien comprise enveloppe, dans son intensité même, un principe d'expansion naturelle, de fécondité, de générosité » (5).

L'art au point de vue sociologique est un livre beaucoup plus intéressant que *Les problèmes*. On y trouve toutes les idées des *Problèmes*, mais approfondies, enrichies, en un mot, mûries. Guyau abandonne un peu ses paradoxes sur la beauté de l'utile et se rapproche de la théorie du jeu. Dans cet ouvrage posthume — c'est là, peut-être, la cause du manque d'unité qu'on remarque dans la rédaction — on trouve une grande multitude d'exemples et d'observations psychologiques fort intéressantes ; nous nous bornons à signaler l'étude sur *la poésie du souvenir*, étude féconde et que l'esthétique ne devait pas négliger car, le fait que l'éloignement dans l'espace ou le temps rend les objets poétiques, est incontestable.

Le plus grand mérite de Guyau est de saisir l'extrême complexité

---

(1) *Ibid.*, p. 57.
(2) *Ibid.*, p. 65.
(3) *Ibid.*, p. 66.
(4) *Ibid.*, p. 75.
(5) *La morale, l'art et la religion d'après Guyau* (6e éd.), p. 17. Consulter dans la *Grande Revue*, Tome premier, p. 278-282, la réponse d'Al. Fouillée à une enquête sur l'esthétique de Tolstoï. Fouillée rapproche et compare ingénieusement les théories du philosophe russe et celles de Guyau. Dans l'*Année philosophique* de Pillon (1890), on trouve une analyse de l'œuvre de Guyau, par L. Dauriac, assez intéressante.

des phénomènes dont il s'occupe ; ainsi, il réagit contre la grande simplicité des théories de Taine.

Les livres de Guyau sont pleins de poésie, pleins d'un charme qui en rend la lecture agréable et l'auteur sympathique. Mais, plus d'une fois, cette poésie, ces brillantes métaphores, ces splendides descriptions usurpent la place qui aurait dû être consacrée à l'analyse exacte, à des faits précis, à des idées nettes. Nous sommes éblouis, comme par les rayons dorés du soleil — mais pareilles aux rayons dorés, les idées sont insaisissables, parfois vagues et flottantes. On n'a jamais pu concilier la poésie vagabonde et folâtre avec le terre à terre et le prosaïsme de la science.

Les travaux esthétiques de Guyau ont été étudiés par différents écrivains ; nous signalons, entre autres, une étude de M. E. Boirac dans la *Revue philosophique* (1). M. Boirac pense que l'esthétique entre, avec la conception de Guyau, dans sa troisième étape évolutive. L'esthétique platonicienne ou esthétique de l'idéal forme la première phase ; pour elle, le beau, c'est la vérité, l'ordre, la perfection, réalisés dans les choses. La seconde phase issue des théories de Kant, peut être nommée celle de l'esthétique de la perception. Le beau est relatif au plaisir qu'il nous cause, et ce plaisir est l'effet d'un acte subjectif, de l'acte de la perception. L'école anglaise se rattache à cette seconde phase. Elle ne fait qu'exagérer l'importance de l'idée du jeu esthétique, indiquée par Kant. Enfin, selon toujours M. Boirac, Guyau fait entrer l'esthétique dans sa dernière phase, celle de la sympathie. Jouffroy a bien entrevu l'importance de ce principe, mais c'est dans l'œuvre de Guyau que cette hypothèse sèche et métaphysique devient un système vivant et complet, « grâce à l'interprétation biologique et sociologique qu'il a su donner de ce principe ». M. Boirac croit que l'on doit se poser maintenant le problème de la conciliation de cette théorie de Guyau avec les deux autres — la doctrine platonicienne et la thèse kantienne.

M. Boirac semble commettre une erreur fondamentale. Dire que Guyau fait faire un pas au problème de la sympathie, posé par Jouffroy et étudié par Sully-Prudhomme, c'est exagérer la portée des théories de Guyau — car, enfin, on peut se demander en quoi consiste ce progrès dans l'œuvre de ce dernier. Une science

(1) *Etude sur l'art au point de vue sociologique* (Revue philosophique, juin 1890).

progresse quand elle substitue à des hypothèses vagues des hypothèses plus précises. Or, Guyau substitue aux hypothèses de Jouffroy, des hypothèses encore plus vagues et beaucoup moins précises.

Diviser l'évolution de l'esthétique, comme le fait M. Boirac, c'est donner libre cours à l'imagination la plus audacieuse. Le seul critère qu'on puisse employer pour juger et classer les théories, est celui de la science ou plutôt celui de la vérité qu'elles contiennent. Une théorie est vraie quand elle ne contredit pas l'expérience. La science est un système qui réussit.

Les théories de Guyau n'ont rien de commun avec l'expérience et la science. Guyau, dans ses livres, vide son cœur plein de poésie, construit un monde idéal, rêve à la vie — cette vie qui devait lui faire défaut trop tôt malheureusement. Mais des faits, de l'expérience, il se préoccupe aussi peu que le fait Cousin ou le Père André. Guyau réagit contre les doctrines à tendances réellement objectives.

Enfin, M. Boirac rattache les théories de Spencer à la théorie de la subjectivité de Kant, en se fondant sur le fait que Kant aussi a envisagé l'art comme un jeu. Mais, entre ces deux points de vue, il y a toute la différence qui existe entre une hypothèse métaphysique gratuite et une hypothèse qui essaie de s'appuyer sur des faits précis. Confondre la théorie du jeu avec celle de Kant, c'est ne pas saisir le mérite de la première qui réside, avant tout, dans le souci constant de s'appuyer sur le réel. Or, ce même souci de s'appuyer sur les faits pour les expliquer, manque dans les théories de Guyau ; elles sont des hypothèses brillamment exposées, pleines de charmes, mais vagues, sans précision, tout à fait gratuites et dont la valeur réelle, au point de vue de la science, est nulle.

Il serait réellement désastreux — et il est heureusement impossible — que l'esthétique entière passât par cette troisième phase, résumée dans l'œuvre de Guyau, comme le désire M. Boirac. C'est l'œuvre de Guyau qui est en retard sur l'évolution de la science esthétique. Nous avions vu que cette branche d'études avec Taine, l'école anglaise et Hennequin, était entrée dans sa phase définitive — celle de l'étude objective et scientifique.

Les œuvres de Guyau, ne s'appuyant pas sur l'expérience, mais sur les rêves de ce charmant esprit, forment un système incomplet puisqu'il est démenti par les faits, mais intéressant, brillant, poétique.

2. — Le livre de M. Gabriel Séailles, intitulé *Essai sur le génie dans l'art* (1), présente de grandes affinités avec l'œuvre de Guyau. L'auteur, poète amoureux de la vie, rappelle le jeune malade des *Problèmes* et de *L'art sociologique*. On retrouve dans ce travail la réaction contre les théories à tendances scientifiques, mais on y retrouve également des hypothèses ne s'éloignant pas beaucoup de la théorie qui envisage l'art comme une fiction par excellence.

M. G. Séailles étudie surtout le génie dans l'art et c'est cette étude qui l'oblige de fixer sa conception générale de l'art. On soutenait, à l'époque où M. Séailles écrivait sa thèse, que le génie est une chose monstrueuse, anormale, avoisinant bien plus la folie que l'état normal (2). Les psychologues ont abandonné cette conception aujourd'hui.

Le génie, selon M. Séailles, « est l'état naturel et normal de l'esprit » (3). — « Le génie n'est pas, comme on l'a soutenu, une sorte de maladie mentale, une folie avortée ; le génie, c'est la santé de l'esprit » (4). On a tort d'étudier le génie comme un monstre ; il vaudrait mieux l'étudier dans la continuité de son évolution. Voici comment M. Séailles le définit : « Le génie, au sens le plus étendu du mot, c'est la fécondité de l'esprit, c'est la puissance d'organiser des idées, des images ou des signes, spontanément, sans employer les procédés lents de la pensée réfléchie, les démarches successives du raisonnement discursif » (5).

Le génie n'est ni un monstre, ni un miracle — c'est l'esprit même. Il se manifeste déjà dans la sensation ; chaque sensation est composée de mille autres sensations qui nous échappent. Il y a là un travail d'unification inconsciente. Les cinq sens nous présentent cinq mondes qui semblent irréductibles. L'esprit confond les sensations des divers sens dans l'unité de l'objet qu'elles constituent ; « l'esprit ramène à l'unité les sensations des divers sens en les combinant dans la notion de l'objet » (6). Ainsi, dans la sensation il y a un travail inconscient de notre esprit.

---

(1) *Essai sur le génie dans l'art*, 1884. Nous utilisons la 4e édition (1911). On peut consulter les deux biographies psychologiques. — *Eugène Carrière* (Librairie Colin) et *Léonard de Vinci* (Ed. Perrin), du même auteur.

(2) Moreau de Tours avait dit : *le génie est une névrose* ; après lui, Lombroso avait essayé de préciser et de rattacher le génie à *l'épilepsie larvée*.

(3) *Essai sur le génie dans l'art*, p. 4.

(4) *Ibid.*, p. 174.

(5) *Ibid.*, p. 2-3.

(6) *Ibid.*, p. 9.

Mais les sensations s'organisent pour créer le monde. Les vibrations de l'éther, seule donnée du monde extérieur, sont incalculables ; l'esprit « les ramène à l'unité de la sensation visuelle ; les sensations des divers sens le transportent dans cinq mondes sans rapport, il les identifie dans l'unité de l'objet, qu'il compose de leur ensemble harmonique ; les objets sont distincts, perçus tour à tour, il met entre eux l'unité en les saisissant comme dans une seule intuition, en les parcourant si vite qu'il les embrasse d'un seul regard. L'esprit ne réfléchit pas le monde, il le crée ; son premier acte est un effort spontané vers l'harmonie ; il commence à vivre en réalisant la beauté » (1).

Mais l'esprit ne s'arrête pas là ; ayant créé le monde, il essaie de classer ses divers caractères, d'analyser les ressemblances ou différences, de découvrir ce qui est permanent à côté de ce qui est passager, enfin d'y introduire l'ordre et l'unité par la pensée réfléchie et consciente — c'est l'œuvre de la science. Ainsi, « la science continue la vie, elle en est une forme supérieure : elle naît et se développe quand les idées s'organisent... Deux termes sont en présence : le monde, l'esprit... L'esprit sans le monde n'est qu'une forme vide... seule l'unité n'est qu'une abstraction ; le monde sans l'esprit se dissout ; seul le multiple, c'est le chaos... La condition de la vie et de la pensée, c'est l'unité dans la diversité, c'est l'harmonie » (2).

Ainsi l'esprit travaille pour l'ordre ; la science continue la vie ou plutôt, elle est la vie même ; elle manifeste en toutes ses conclusions le génie amoureux de l'ordre, de l'harmonie et de la beauté. Au fond de la science, de l'esprit et du génie, il y a la vie — tout repose sur elle, comme sur le granit primitif les couches superposées.

La grande caractéristique de l'esprit et du génie c'est le besoin d'organisation, d'harmonie et d'ordre. L'esprit crée le monde en organisant les sensations ; il le crée encore en y mettant l'ordre et l'harmonie, par la science. Mais le monde résiste à l'esprit ; il brave la science par l'inconnu et la morale par le mal. Le génie cherchera ailleurs une matière docile où il pourra satisfaire pleinement son besoin d'ordre et d'harmonie. Il créera l'œuvre d'art ; mais comment et avec quelle matière ?

(1) *Ibid.*, p. 14.
(2) *Ibid.*, p. 36.

Le monde est connu par les modifications qu'il provoque en nous — ce sont les sensations. Ces sensations, quand la cause extérieure a disparu, peuvent renaître dans l'esprit de l'homme et constituer ce que nous appelons *les images*. A toute sensation répond une image. Donc nous avons dans notre esprit un monde idéal entier qui diffère peu du monde réel et qui est constitué par des matériaux spirituels et dociles, par les images. « L'image est une sensation spiritualisée » (1).

Mais l'image n'est pas chose inerte et morte ; elle tend à agir, à se réaliser, à retourner au monde dont elle sort. « L'image est un élément spirituel, mêlé à la vie intérieure, obéissant à toutes ses lois ; l'image tend à s'exprimer par le mouvement. Dans ce rapport de l'image à l'esprit et au mouvement est contenu le germe de l'art » (2).

D'une part, l'image dans l'esprit partage la vie de l'esprit, s'organise, aspire vers l'unité et l'harmonie, d'autre part, elle tend à se transformer en mouvement, à se réaliser. Ces deux moments correspondent à la conception et à l'exécution de l'œuvre d'art. Examinons le premier moment — la vie de l'image. Les images — cette matière spiritualisée et docile — vivent dans notre esprit. « Imaginer, c'est vivre ; à des degrés divers, tout homme est artiste » (3). L'imagination se mêle à toute notre vie ; elle modifie même nos perceptions. « L'aspect des choses change selon les images que nos habitudes leur associent » (4).

Cette vie des images, nous pouvons la suivre dans le *souvenir* et dans l'*espérance* — car, la réalité se trouvant éloignée, le champ imaginatif demeure plus vaste. « Nous ne reproduisons pas ce qui a été. L'esprit est si naturellement poète qu'il l'est sans le soupçonner. Nous croyons revivre notre vie passée ; c'est une illusion. Mille détails sont oubliés ; ce qui reste, c'est une impression dominante, un sentiment général de tristesse ou de joie qui s'impose à la conscience » (5). Dans l'espérance, le phénomène est encore plus grossi. « L'avenir n'est à personne, nous nous en emparons » (6).

Nous avons vu que dans la sensation déjà le génie se manifeste.

---

(1) *Ibid.*, p. 81.
(2) *Ibid.*, p. 94.
(3) *Ibid.*, p. 98.
(4) *Ibid.*, p. 101.
(5) *Ibid.*, p. 106.
(6) *Ibid.*, p. 107.

C'est le génie encore qui crée le monde et l'ordonne par la science. Le génie apparaît dans la vie des images. « Ainsi, écrit M. Séailles, l'imagination créatrice est encore le génie qui dirige la pensée scientifique et l'entraîne vers la vérité en s'efforçant vers la vie. Mais c'est ce génie, disposant à son gré d'une matière qui ne se distingue pas de lui, ne travaillant plus à reproduire ce qui est, mais à se produire lui-même dans une réalité qui exprime ses lois fidèlement. Avec cette liberté du génie, l'art commence : art tout individuel encore enfermé dans l'esprit dont il ne peut sortir sans renoncer à lui-même, mais où déjà s'entrevoient les procédés et les conditions de l'art véritable, d'où déjà se dégage cette vérité : l'idéal n'est que le mouvement naturel de la pensée vers la vie toute harmonieuse » (1). C'est dans cette vie des images que nous devons chercher la conception de l'œuvre d'art. L'œuvre est conçue sous l'influence d'une émotion première « comme dans le germe déjà frémit l'être vivant ». C'est un sentiment vague, qui, peu à peu, devient un centre autour duquel s'organisent les images. Il y a là un travail inconscient et pour ainsi dire mystérieux. « L'œuvre d'art se fait en y pensant toujours, alors même qu'on n'y pense pas » (2). C'est là, par excellence, la puissance du génie.

« Le génie, c'est la vie elle-même ; c'est l'esprit ne s'attachant à aucune idée sans qu'elle devienne aussitôt le principe d'un mouvement vital qui lui donne toute sa valeur, en groupant autour d'elle tout ce qui la complète ou l'exprime ; c'est l'esprit dégageant de la diversité des idées confuses, par cela seul qu'elles vivent en lui, avec leurs rapports l'unité qui les ordonne » (3).

Mais, avons-nous dit, l'image qui vit dans l'esprit tend d'autre part à se réaliser, à se transformer en mouvement. Là se trouve le second moment de la création artistique ; après la conception, l'exécution.

En général, l'image tend à se réaliser ; déjà, au plus bas degré, l'image des aliments fait affluer la salive dans la bouche ; une image triste peut provoquer des larmes. Les exemples analogues à ces cas sont nombreux. De même, il existe une imagination créatrice du mouvement ; il y a même une mémoire des mouvements qui, chez l'animal, devient l'instinct. Il est démontré que, dès que

(1) *Ibid.*, p. 129-130.
(2) *Ibid.*, p. 170.
(3) *Ibid.*, p. 174-175.

l'image apparaît, le mouvement correspondant tend à se réaliser. « D'une façon générale, imaginer un mouvement, c'est l'ébaucher ; l'imaginer avec persistance et intensité, c'est l'accomplir » (1). Dans l'art, l'exécution correspond à cette réalisation de l'image — mais au lieu de réaliser l'image en actes, l'artiste, par une ruse, réalise l'image tout en la conservant telle quelle, c'est-à-dire en lui laissant son caractère propre d'image, caractère tout spirituel.

« L'art suppose une sorte d'industrie, de ruse, par laquelle on utilise le rapport de l'image au mouvement. L'image tend à devenir le mouvement qui fait d'elle une réalité : éliminons ce qui ne dépend pas de nous ; faisons répondre à l'image un mouvement qui, créant une apparence, nous donne l'image elle-même. Alors seulement nous pourrons voir l'esprit et, en saisissant la vie et ses lois dans une réalité sensible, contempler la beauté » (2).

C'est là le nœud de la conception de M. Séailles. Si les images se transformaient en mouvements réels, l'artiste manquerait son but. Les images doivent, tout en se réalisant en partie, rester images. L'art est un jeu, « une coquetterie, un miroir que se présente la vie, et où, en se regardant, elle contemple la beauté. Il ne cherche pas l'objet au-delà de l'image ; il ne veut que l'image, que son harmonie » (3).

M. Séailles revient sur cette idée : « L'image est liée au mouvement : quand, créée par le désir, elle représente une suite d'actes qui mènent à la satisfaire, ces actes sont accomplis ; quand elle est voulue pour elle-même, quand elle est l'objet du désir, elle se prolonge en mouvements propres à créer une apparence qui donne la réalité et la possession de l'image » (4).

Ainsi, avons-nous dit, la réalité résiste à l'esprit ; l'esprit alors crée l'œuvre d'art avec des éléments dociles ; ces éléments sont les images réalisées en tant qu'images (5).

---

(1) *Ibid.*, p. 134.
(2) *Ibid.*, p. 148.
(3) *Ibid.*, p. 188.
(4) *Ibid.*, p. 189-190.
(5) Schopenhauer avait exprimé la même idée. Consulter : A. Fauconnet — *L'esthétique de Schopenhauer*, 1913, p. 142, 143 et 388. Voici un passage de l'auteur allemand que Fauconnet traduit : « L'image nous facilite mieux que le réel, l'aperception de l'idée dont elle est, par suite, une approximation plus prochaine pour la raison générale suivante : *l'œuvre d'art est un objet qui a déjà traversé une pensée, un sujet ;* par conséquent elle est à l'esprit ce que les aliments carnés sont à notre corps, c'est-à-dire une nourriture végétale déjà préparée, assimilée par un autre organisme. »

L'art et le génie sont, comme nous l'avons dit, la vie même — mais, M. Séailles le reconnaît, l'art est une fiction, un monde spirituel et fictif obéissant au génie. « L'art nous donne ce que la réalité nous refuse. Il crée une vie artificielle et complète en créant un monde qui, fait de l'esprit, répond à toutes ses lois » (1). Dans cette vie artificielle, le désordre et l'anarchie n'existent pas plus que le mal ou l'inconnu. « L'art est un paradis momentané » (2). Le beau est dans l'esprit ; il est l'esprit même. On peut le définir par l'unité, l'ordre et l'harmonie.

Tel est l'ensemble de ce travail sur le génie et sur l'art.

Jules Lemaître a observé (3) que M. Séailles englobe dans le génie l'esprit entier. Ainsi, tout acte de la vie participant de l'esprit devient génial : « Ne suffisait-il pas de prouver que le génie c'est encore l'esprit ? Pourquoi vouloir que l'esprit, dès ses premières démarches, soit déjà le génie ? Pour que le génie soit chose normale, est-il nécessaire d'étendre si étrangement le sens de ce mot ? Pour que Pascal ou Corneille soient, au fond, des hommes comme tout le monde, est-il indispensable que j'aie, moi, du génie, dès que je m'avise de penser ou seulement d'ouvrir les yeux ? » Jules Lemaître fait remarquer aussi, que M. Séailles oublie d'indiquer le critère du génie. A quoi reconnaîtra-t-on, en effet, le génie ? « Car les descriptions qu'on nous fait des démarches du génie conviennent aussi bien à un imbécile ou à un médiocre artiste qu'à un grand poète. »

Enfin, Lemaître conclut que l'œuvre de M. Séailles n'est pas au point de vue positif, assez solide. « Le joli château en l'air que son livre d'esthétique ! Et quel plaisir on trouve à le parcourir, à défaut de profit, le profit étant d'ailleurs chose extrêmement rare en ces matières. »

Les autres critiques ont, plus ou moins, répété les mêmes idées.

Il est certain que le mot génie est pris dans un sens très large et que Lemaître a raison en critiquant cet emploi abusif du mot. M. Séailles ne donne pas le critère du génie, car il est inutile ; puisque tout selon lui est génial, tout critère est chose superflue.

En réalité, M. Séailles bâtit un système, où les deux mots : génie et vie, expliquent tout. Nous pouvons donc appliquer à son œuvre

(1) *Ibid.*, p. 272.
(2) *Ibid.*, p. 272.
(3) *Questions d'esthétique*. Revue politique et littéraire, 1884.

la même critique que celle que nous avons adressée à celle de Guyau.

La réaction contre le courant scientifique, que les systèmes de Guyau et de M. Séailles présentent, nous semble n'apporter rien de nouveau ni de fécond à l'esthétique. Elle offre des œuvres, brillantes par l'imagination ou par leurs formes poétiques, amusantes à lire, mais à peu près nulles au point de vue de la connaissance de la vie esthétique de l'homme.



CHAPITRE IX

Les derniers écrits.

1. Les monographies. — 2. Conclusion.

1. — Vers la fin du XIXe siècle, on remarque que l'idée d'une esthétique scientifique devient de plus en plus la préoccupation prédominante de tous les esthéticiens. Seulement, et ceci est un vrai bonheur, au lieu de rencontrer de grands échafaudages à bases scientifiques, échafaudages inutilisables, nous trouvons de consciencieux ouvriers qui ramassent des matériaux précieux, taillent les pierres, préparent les poutres utiles à la construction de l'édifice futur. Les *monographies* s'accumulent à partir de 1890 et avec les monographies on peut dire que l'esthétique entre dans sa phase réellement scientifique et positive.

Il existe pourtant encore quelques auteurs attardés qui cherchent la solution du problème esthétique d'un seul coup — illusion humaine pardonnable, illusion qui prit naissance le jour où Jupiter fit sortir Athéna tout armée de sa tête ; mais Jupiter était un dieu — il existe aussi d'autres auteurs qui se rattachent encore intimement aux erreurs de Taine. Parmi ces derniers, nous devons citer Ferd: Brunetière qui nous présente un cas navrant. Taine croyait bâtir la science esthétique en se fondant sur les analogies qu'elle présente avec les sciences naturelles. Brunetière poussera ces analogies plus loin — il comparera l'œuvre d'art, non plus à une pomme ou une poire, mais à un quadrupède ou un oiseau, à un crocodile ou un poisson. Il enrichira donc la science de Taine en y ajoutant des nouvelles analogies. Brunetière avoue, avec grande conviction, son erreur : « ... nous pourrions dire qu'à la critique fondée sur les *analogies* qu'elle présente avec l'histoire naturelle de Geoffroy Saint-Hilaire et de Cuvier, nous nous proposerons de voir si l'on ne pourrait pas substituer ou ajouter, pour la compléter, une critique à son tour qui se fonderait sur l'histoire naturelle de Darwin et de Haeckel » (1). Cette critique, fondée sur les idées de Haeckel,

(1) *L'évolution des genres, etc.* (1889) Hachette éd., p. 18.

aurait l'avantage appréciable, par son allure pseudo-scientifique, d'éblouir les littérateurs qui, habituellement, à cause de leur éducation classique, respectent tout ce qui se dit scientifique. La critique que préconisait Anatole France serait pourtant beaucoup plus féconde pour l'esthétique, puisqu'au moins elle lui procurerait des documents. Pour A. France, « le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvre » (1).

Comme Brunetière échafaude ses petites histoires scientifiques s'abritant derrière l'autorité de Taine, de Darwin et de Haeckel, ainsi E. Rabier et même Ch. Renouvier brodent des motifs idéalistes sur le canevas que la théorie du jeu de Schiller et de Spencer leur offrait. Selon E. Rabier (2), l'art doit mettre en évidence l'*idéal* que la nature ne présente pas assez en relief. De son côté, Renouvier (3) pense que l'art doit purger les passions, comme l'a déjà excellemment dit Aristote. Ces deux auteurs se rattachent étroitement, pour le reste de leur conception, à la théorie du jeu, comme nous l'avons déjà dit.

Parmi les esthéticiens importants de la fin du XIX[e] siècle, nous devons citer Jules Combarieu, qui s'est occupé spécialement du problème que la musique pose (4). Avec lui commence l'ère des monographies que nous traversons encore aujourd'hui, et qui enrichira le domaine esthétique en apportant seulement des connaissances partielles, c'est vrai, mais aussi utiles que fécondes. Il est difficile de résumer ici ces travaux monographiques, dont le principal mérite ne réside pas dans les quelques hypothèses qu'ils présentent, mais surtout dans le nombre plus ou moins considérable des faits observés qu'ils énumèrent et analysent. Sans vouloir entrer dans les détails, disons que pour Combarieu, du langage instinctif sont nés par évolution, d'une part le langage musical qui correspond proprement à l'émotion et, d'autre part, le langage poétique qui se rapproche de la pensée. Combarieu se rattache à la théorie de Spencer, selon laquelle le chant n'est rien d'autre que l'emploi et

(1) *La vie littéraire.* Articles publiés dans le *Temps* entre 1887 et 1891. Première série, p. III-IV. Ed. Calmann-Lévy.

(2) *Leçons de philosophie.* I. Psychologie. Chap. XLV : Notions d'esthétique (1884).

(3) Excepté les ouvrages de cet auteur déjà cités, consultez : *Science de la morale.* Tome premier. Livre deuxième. Section 2.

(4) J. Combarieu. *Les rapports de la musique et de la poésie (considérés au point de vue de l'expression).* Alcan éd. 1893 (thèse).

l'accentuation du langage naturel de la passion, porté à son plus haut degré ; l'auteur anglais pensait que la musique est née à la suite d'une évolution dont on peut marquer ainsi les étapes : des récits légendaires et des harangues où la passion naïve des premiers hommes mettait tous ses effets sont sortis, peu à peu, la poésie épique, la poésie lyrique, le récitatif, enfin le chant, et, en dernier lieu, la musique instrumentale.

Dans sa thèse de doctorat (1893), Combarieu développait déjà l'idée que la *pensée musicale* est le critère même de l'art. Il écrivait : « Là où il n'y a pas de pensée musicale, il n'y a point de musique, mais un vain bruit indigne d'être écouté » (1). Cette conception deviendra plus tard le leitmotiv de ses ouvrages postérieurs ; notamment, dans son dernier volume intitulé : *La Musique, ses lois, son évolution* (2), remarquable par la netteté et la précision des idées, il définira la musique : *l'art de penser avec les sons* et, il soutiendra que la pensée musicale est la manifestation d'un *instinct* général et profond, plus ou moins obscur, incontestablement existant dans l'humanité. Mais, ce livre à cause de sa date ne rentre pas dans le cadre de notre étude historique.

Les problèmes musicaux ont été étudiés par une foule de savants pendant les dernières années du XIXe siècle et surtout au commencement du XXe. La liste seule de ces travaux monographiques formerait une bibliographie volumineuse. Contentons-nous de signaler un ouvrage très important de M. Lionel Dauriac (3), rempli d'observations intéressantes ; les explications peu originales de l'auteur, d'ailleurs, ne sont pas satisfaisantes. M. Dauriac combat la conception de Combarieu sur la pensée musicale ; il expose une théorie sur la *forme* en musique (Il nous semble que ces deux théories ne sont guère inconciliables). Enfin, pour M. Dauriac, la musique, en nous offrant une distraction, nous fait entrer, du même coup, dans un *paradis artificiel* et nous procure quelque bonheur dans cette vie — théorie que nous avons rencontrée plus d'une fois déjà et notamment chez l'abbé Dubos. Le principal mérite du livre de M. Dauriac, se trouve dans la grande richesse de documents et d'observations qu'il renferme.

La peinture n'a pas été négligée non plus. M. Lucien Arréat lui

---

(1) *Les rapports de la musique et de la poésie.* Ed. Alcan, p. 131.
(2) Ed. Flammarion, 1916.
(3) *Essai sur l'esprit musical*, 1904. Ed. Alcan. Articles parus dans la *Revue philosophique* de 1893 à 1902, mais remaniés.

a consacré des études intéressantes. Dans la *Psychologie du peintre* (1892), si l'on ne trouve ni des qualités de classement, ni des qualités d'ordre, ni même des vues psychologiques intéressantes, on pardonne tous ces défauts, parce que ce livre est un vrai arsenal de documents de tout ordre, touchant la peinture et les peintres ; dans *Mémoire et imagination* (1894) et, dans *Art et psychologie individuelle* (1906), nous rencontrons les mêmes défauts et les mêmes qualités. Il est certain que des travaux comme ceux de M. Arréat, en ne les prenant que comme des *collections importantes de faits,* ont une grande valeur pour l'esthétique.

On trouve des études proprement psychologiques des diverses branches de l'activité esthétique, dans les ouvrages de Th. Ribot. Nous avons déjà dit que cet auteur se rattache à la théorie du jeu de Spencer, à laquelle, d'ailleurs, il apporte diverses améliorations. Dans son *Essai sur l'imagination créatrice* (1900), œuvre de premier ordre, Ribot pense « que l'imagination esthétique n'a aucun caractère essentiel qui lui soit exclusivement propre et qu'elle ne diffère des autres formes (scientifiques, mécaniques, etc.) que par ses matériaux et sa fin, non par sa nature première » (1). Dans cet ouvrage de Ribot, comme d'ailleurs dans toutes ses autres œuvres, on rencontre des petites études ou simplement des remarques touchant les faits esthétiques, qui ne sont guère à négliger.

M. Paul Souriau a enrichi l'esthétique de plusieurs monographies d'une grande valeur. *La suggestion dans l'art* (1893), *L'esthétique du mouvement* (1889), *La rêverie esthétique* (1906), *L'esthétique de la lumière* (1913), sont des livres remarquables. Dans son ouvrage sur la *Suggestion,* M. Souriau a étudié le rôle de l'hypnose et de la suggestion, pendant la contemplation esthétique. Peut être, a-t-il un peu exagéré ce rôle ; nous ne devons pas lui en vouloir, car son livre est si riche en analyses psychologiques fines, en observations intéressantes, en documents de toute sorte, que cela ferait oublier les défauts les plus graves — défauts, d'ailleurs, qu'il ne présente pas. Dans ses autres monographies on remarque les mêmes qualités d'observation unies à plus de rigueur scientifique.

M. F. Paulhan et M. Ch. Lalo, au commencement de notre siècle, enrichissent l'esthétique en ajoutant des nouvelles monographies à toutes celles que nous avons déjà citées. La date à laquelle leurs travaux ont été publiés, ne nous permet pas de les analyser ici.

---

(1) *Loc. cit.*, p. 160 (4e édition).

Enfin, citons pour terminer, la monographie de M. H. Bergson sur le rire (1). Dans cette étude on trouve de remarquables qualités d'observation et d'analyse ; mais, M. Bergson ne se contente pas d'apporter seulement une simple pierre à l'énorme édifice que la science bâtit ; son esprit synthétique avance des hypothèses, ingénieuses et intéressantes, mais invérifiables pour le moment. Le système philosophique de M. Bergson est trop connu pour qu'on soit obligé de le résumer ici où, d'ailleurs, il ne serait pas à sa place. Disons seulement que, pour lui, l'artiste doit soulever un certain voile, tissé par la société, pour se mettre face à face avec la réalité. L'art, ainsi, devient une vision directe du réel.

M. Bergson, quand il ramasse des faits sur le phénomène du rire, fait avancer la science — mais, dès qu'il essaie d'imposer à la réalité sa conception personnelle, conception brillante d'ailleurs, il abandonne ses tendances scientifiques pour suivre l'esprit métaphysique que chacun de nous, malgré tout, possède. Espérons que l'œuvre esthétique que M. Bergson publiera un jour fera avancer l'esthétique en synthétisant, dans la mesure du possible, toutes les connaissances positives que nous possédons dans cette branche du savoir humain.

2. — Arrivés à la fin de la longue route que nous avons parcourue, tâchons, en nous mettant à un point culminant, d'embrasser d'un seul coup d'œil, à vol d'oiseau, le pays exploré.

Avant le XVIIIe siècle, on ne rencontre point de théories esthétiques en France. Les écrits sur l'art, pourtant, abondent. On trouve et l'art de faire des chansons, ballades, virelais et rondeaux, et les règles de la rhétorique, et le livre de perspective, et les conseils pour bien bâtir et à petits frais. Ce sont là des doctrines d'art. Les systèmes esthétiques apparaissent après la *querelle des anciens et des modernes*, au commencement du XVIIIe siècle. L'esprit philosophique, qui caractérise ce siècle, a sûrement contribué à l'éclosion des systèmes esthétiques. D'autre part, la *querelle*, qui força les gens de faire de l'histoire de l'art *comparée*, puisqu'on essayait d'écraser les modernes à l'aide des anciens, aiguisa l'esprit critique. Si à ces deux causes on ajoute, d'une part, une certaine tendance vers l'introspection psychologique, léguée par le cartésianisme et, d'autre part, un certain tarissement des facultés artistiques créa-

(1) *Le rire, essai sur la signification du comique*. 1900.

trices qui arrêta la production des chefs-d'œuvre — on a, à peu près les causes qui firent naître les systèmes esthétiques. Il est donc naturel que, vers le commencement du XVIIIe siècle, on se pose les questions embarrassantes : A quoi bon l'art ? à quoi sert-il ? qu'est-ce que l'art ? qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? a-t-elle un but précis ? Quel est le critère de l'œuvre ? Essayer de répondre à ces questions c'est, du même coup, passer de la théorie artistique au système esthétique.

Nous avons vu les premiers systèmes, celui de Crousaz, de l'abbé Dubos, du Père André et de l'abbé Batteux. Comme toutes les autres sciences se confondent en naissant avec la philosophie ou même avec la métaphysique, puisqu'elles essaient d'expliquer, d'un seul coup, des ensembles fort compliqués, ainsi l'esthétique à son berceau se présente sous la forme du *système parfait,* donnant réponse à tous les problèmes. Les premiers systèmes esthétiques ont donc pour préoccupation principale de réduire à l'unité les multiples faits esthétiques. Les définitions léguées par l'antiquité, comme celle du beau qui consisterait dans l'*unité* et la *multiplicité*, ou celle de l'art qui aurait pour but l'*imitation* de la nature, satisfont largement les premiers esthéticiens.

On doit, pourtant, faire une réserve pour l'abbé Dubos qui témoigne d'une pénétration psychologique remarquable. Ne se contentant guère de ces généralités vagues, il esquisse déjà les théories sur la *relativité de l'art* que nous retrouvons à la fin du XIXe siècle. Pour lui, l'art, qui n'est qu'un jeu, dépend du milieu où il fleurit, du moment où il apparaît. L'art est chose relative, c'est-à-dire capable d'être déterminée par certaines relations qui l'entourent. Cette conception de la relativité de l'art, nous la retrouvons pendant le XVIIIe siècle dans les écrits épars de Voltaire, de Rousseau et de Marmontel. Mais l'idée prédominante de l'esthétique française, pendant ce siècle, est celle du but *moral* que doit poursuivre l'art. Presque tous les esthéticiens sont d'accord sur ce point ; tous essaient de faire de l'art une succursale de la morale.

Le XIXe siècle n'apporte, au commencement, aucun changement dans les idées esthétiques. Mme de Staël, Kératry, Stendhal lui-même et tous les écrivains s'occupant d'esthétique vers 1815, ne cherchent dans l'art que l'utilité sociale, le but humanitaire et le côté moral. Pourtant ils n'abandonnent pas l'idée de la relativité de l'art. On arrive, en effet, à envisager l'art comme l'expression et la fonction de la société. Le moment le plus critique pour l'esthé-

tique, fut la période suivante (de 1818 à 1860), caractérisée par le règne de l'idéalisme. Dans la conception de V. Cousin, qui était influencé par l'esthétique allemande, l'art devient le moyen d'exprimer l'*archétype idéal* des êtres. Le beau n'est qu'un des trois attributs de Dieu, dont les deux autres sont le bien et le vrai. Le jugement que nous émettons devant un objet beau, est universel, invariable, absolu. Cette théorie, déplorable pour l'esthétique dont elle entrava tout progrès pendant trente ans, correspond en art à l'école de David et d'Ingres, au néo-académisme froid qui aboutit chez les élèves au simple poncif.

Malheureusement la théorie de V. Cousin eut une influence énorme. Presque tous les esthéticiens, entre 1818 et 1860, parlent du beau absolu, des attributs de Dieu, de l'archétype en art, de l'universalité du jugement, etc. Le résultat le plus tangible de cette période idéaliste, fut le triple couronnement de Ch. Lévêque, un élève de Cousin, dont les deux volumes sur le beau ridiculiseront longtemps encore les trois Académies qui les couronnèrent. Jamais l'esthétique n'a été plus pauvre, ni plus nulle que pendant la dictature de Cousin. Ce laps de temps a été pour elle une époque critique.

Le progrès des idées scientifiques et positives, qui se constate vers 1850, devait avoir une répercussion intéressante en esthétique. On reprit l'idée de la relativité de l'art ; on envisagea l'œuvre d'art comme une chose non pas orgueilleusement et nuageusement divine, mais simplement et positivement humaine. Sainte-Beuve, le premier, annonça l'évolution. Après lui, Taine, trop systématique et trop philosophe, fit faire un pas à la question. Ce qu'il y a de certain, si l'on laisse toutes les constructions systématiques de Taine de côté, c'est qu'on s'aperçut vers 1868 que la même méthode objective, patiente et positive, qui fait avancer les sciences, doit aussi s'infiltrer et s'installer dans l'esthétique. Véron, Hennequin, avec quelques nuances, représentent la même tendance. En même temps, l'influence de Spencer se fait sentir ; on envisage l'art comme *un jeu* et cette théorie semble, pendant quelque temps, triompher. Même Guyau qui la critique, est forcé de la prendre en considération sérieuse. Enfin, vers la fin du XIXe siècle on arrive à découvrir l'utilité extrême des questions de détail ; nous avons vu comment à partir de 1890 les monographies esthétiques se multiplient. Ce fut là la victoire la plus décisive de l'esthétique scientifique,

L'esthétique passa ainsi, des tâtonnements du XVIIIe siècle, époque d'*incubation* dirait-on en médecine, à un état *critique* qui correspond à l'ère du règne de l'idéalisme de Cousin, et enfin, à un état de *convalescence,* de fécondité dans les résultats obtenus, qui commence avec Taine et que nous traversons encore aujourd'hui. La lenteur des conquêtes réelles que l'esthétique scientifique réalise ne doit guère nous décourager. Les premiers pas de toutes les sciences furent pénibles et douloureux. Pour nous, nous l'avons répété plus d'une fois pendant ce long travail, l'esthétique scientifique, vers laquelle nous évoluons, est en train de se réaliser aujourd'hui. Cette esthétique, qu'elle se serve de la physiologie, de la psychologie ou de la sociologie, a surtout besoin de documents de tout ordre.

La conclusion donc, et la « morale » qu'on doit tirer de l'histoire de l'esthétique française, est que plus que jamais, les monographies, les études de détail, les *simples collections de faits esthétiques bien observés,* sont utiles et même indispensables. Ce n'est pas en construisant des châteaux en l'air qu'on bâtit une maison réelle, mais en accumulant des cailloux et des pierres.

FIN.

ERRATA

Page 12, ligne 13 de la note, au lieu de : 1850, lire : 1859.

Page 21, ligne 13, au lieu de : Nicolle, lire : Nicole.

Page 90, ligne 32, au lieu de : la beauté, chose, lire : la beauté chose.

Page 91, ligne 5, au lieu de : n'arrive à, lire : n'arrive pas à.

Page 157, ligne 4, et page 158, ligne 2, au lieu de : Serment du *Jeu de paume*, lire : *Serment du Jeu de paume*.

Page 174, ligne 8 de la note, au lieu de : Ant. Molière, lire : Ant. Mollière.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES NOMS PROPRES CITÉS DANS CET OUVRAGE

Alberg (Ch. d'—) 86.
Alembert (D'—) **69 — 70**.
André (Le Père —) **34 — 40**. 44. 45. 52. 69. 70. 104. 129. 144. 200. 220. 234.
Aristote 27. 230.
Arréat L. **231 — 232**.
Auguste 23.

Ballanche P. S. 81. 82.
Balzac 12.
Balzac (H. de —) 182. 206.
Barthélemy-Saint-Hilaire Jules 147.
Barthez P. J. **84 — 86**.
Barzelotti G. 174. 189. 191.
Bastier Paul 21. 26.
Batteux (L'abbé —) **40 — 45**. 130. 147. 234.
Baudelaire Ch. 2. 3. 88. 113. 130. 131.
Baumgarten 144.
Beethoven 206.
Bel 30. 31.
Benoit F. 83. 87. 97. 101.
Bergson H. 190. **233**.
Beulé E. 130.
Bignan A. 131. 164.
Blanc Ch. 130.
Bodin Jean 26.
Boileau 3. 4. 5. 6. 26. 33.
Boirac E. 211. 219. 220.
Bonnet Jacques 28. 29.
Bossuet 21. 187.
Bouëdron (L'abbé —) 121.
Bouhours 26.
Bouilhet Louis 170. 172. 186.
Bouillier F. 120.
Boulland Auguste 131.
Bourdaloue 187.
Braunschvig M. 21. 26. 27. 28. 33. 186.
Brunet 62.
Brunetière F. 12. 81. 164. 168, 188. 192. **229 — 230**.
Burke 118.

Caffaro (Le Père —) 21.
Canova 89.
Carrache 20.
Catherine II 62.
Catherinot Nicolas 41.
Caylus (Le comte de —) 28.
César 23.
Chaignet A. Ed. **141 — 144**.
Chassang A. 130.
Chastellux (Chevalier de—) 68. **74—75**.
Chaulieu 185.
Chaussard P. 76.
Cicéron 27.
Clair (Le P. Ch.—) 132.
Clément Félix 132.
Collignon Albert 215.
Combarieu J. **230 — 231**.
Comte Aug. **164 — 168**.
Condillac (L'abbé de—) 41. 47. **48 — 53**. 69. 128.
Condorcet 80.
Corneille 26. 187. 192. 226.
Corrège 89. 159.
Couder Aug. 131.
Courbet 154. 156. 158. 196.
Cousin Victor 38. 45. 83. 95. 100. **102 — 110**. 112. 113. 115. 118. 120. 127. 128. 129. 130. 131. 138. 142. 144. 147. 148. 149. 160. 163. 191. 192. 195. 220. 235. 236.
Crébillon fils 60.
Croce B. 14. 52. 53.

Crousaz (J. P. de —) **12 — 16**. 33. 45. 53. 73. 144. 234.
Cuvier 229.

Dacier (Mme) 26. 59. 60.
Damiron 115.
Danton 156. 212.
Darwin 229. 230.
Dauriac L. 218. **231**.
David 97. 157. 158. 235.
Delaborde 191.
Delacroix 157. 158. 187.
Descartes 12. 16. 20. 24. 38. 45. 104.
Descuret F. 129.
Destouches 70.
Diderot 14. 28. 38. 39. 41. 42. 47. 53. **54 — 58**. 61. 62. 68. 87.
Dubos (L'abbé —) **16—34**. 42. 44. 45. 60. 74. 80. 81. 90. 93. 144. 168. 185. 186. 198. 200. 201. 203. 209. 210. 231. 234.
Dumont Al. 121.
Dumont L. **192 — 194**. 197.
Dupanloup (Monseigneur) 175.
Durand (J. P. de Gros —) 189. **194 — 195**.
Durkeim E. 159. 160.
Dussieux Louis 164.

Emeric-David **82 — 83**.
Eschyle 206.
Esope 59.
Estève Pierre **69**.

Faguet E. 174. 187. 189.
Fauconnet A. 203. 225.
Félix (Le R. P.—) 132.
Fénelon 21. 26. 27. 41.
Feydeau E. 172.
Flaubert G. 148. 156. **170 — 174**. 186.
Fontaine André 29. 41. 69.
Fontenelle 11. 12. 21. 26. 70. 80.
Fouillée Al. 211. 218.
France An. 170. 174. 230.
Fréron 60.
Fromentin Eug. 199.

Gaborit (L'abbé —) 121. 132.
Garnier A. 102. 107.
Gautier Th. 132.
Gautier 65.
Genettes (Mme Roger de —) 148. 173. 186.
Geoffroy Saint-Hilaire Etienne 172. 229.
Gioja Melchior 89.
Girodet 89.
Goncourt (Ed. et J. de —) 156.
Grant Allen 202. 204. 212. 213.
Grimm 28.
Guigniaut M. 95.
Guillaume (Dr J. M. A.—) 120.
Guthlin (L'abbé —) 132.
Guyau J. M. 82. 187. 202. **211 — 220**. 221. 227. 235.

Haeckel 229. 230.
Hegel 115.
Hennequin E. 186. 187. 202. **205—210**. 217. 220. 235.
Hill H. 87.
Hippocrate 26.
Hoeffding H. 65. 67. 68.
Hogarth 68.
Home 203.
Horace 27. 28. 43. 59. 184.
Houssaye Henri 132. 164.
Hugo Victor 3. 4. 5. 6. 164. 172. 187. 203. 207.
Hutchinson 70.

Ingres 157. 158. 187. 235.

James W. 63.
Janet Paul 109. 113.
Jouffroy Th. 45. 107. 108. **115 — 121**. 122. 126. 129. 132. 219. 220.
Jules II 23.

Kant Em. 21. 113. 118. 138. 202. 203. 211. 219. 220.
Kératry 59. 87. **92 — 93**. 128. 235.
Krantz Em. 12. 20. 33. 38.

La Bruyère 26.
Ladevi 93.
La Fontaine 185.
La Harpe 90. 186.
Lalo Ch. 232.
Lamennais 95. **110 — 114.** 128. 131. 132. 164.
La Motte 21. 60.
Lanson G. 12. 169.
Laprade (Victor de —) 131. 164.
Launay (Cordier de —) **83 — 84.**
Lauraguais (Comte de —) 69.
Le Brun 28. 29. 41.
Lemaître Jules 226.
Lenoir Al. 87.
Léon X 23.
Leroyer de Chantepie (Mlle —) 171.
Le Sage 59.
Lessing 27. 29. 34.
Lévêque Charles 141. **144 — 148.** 149. 195. 235.
Littré 175.
Locke 49.
Lombroso 221.
Louis XIV 4. 11. 23.
L. R. B. 86.
Lucrèce 26.

Malebranche 26. 38. 104.
Marcenay de Ghuy 70.
Margerie (A. de —) 174.
Marmontel 41. 62. **72 — 74.** 168. 234.
Massias (Baron —) 127. 128.
Mazure M. P. A. 128. 129.
Ménard R. 153. 174. 187. 191.
Mercier 87.
Michel-Ange 156. 159. 171. 206.
Mirabeau 76. 156. 212.
Mockel 174. 187.
Molière 33. 118, 171. 187.
Mollière Ant. 129. 174. 186. 207.
Monod 174. 188.
Montesquieu 17. 26. 41. 47. **53 — 54.** 70. 80. 90.
Morel Aug. 17. 18.
Moreau de Tours 221.

Napoléon 84.
Newton 36.
Nicole 21.

Paillot de Montabert 130.
Palma le Vieux 212.
Pascal 21. 124. 185. 226.
Paulhan F. 232.
Péladan 174. 191.
Pélissier G. 174. 187. 188.
Perrault 11. 12. 27. 80.
Petit de Julleville 62.
Philippe 23.
Pictet Ad. 132. **135 — 139.**
Piles (Fortia de —) 86.
Piles (Roger de —) 27. 28. 29. 41.
Pillon 218.
Platon 37. 57. 75. 135. 142.
Plutarque 27.
Poinsinet de Sivry **70 — 72.** 113.
Poussin 20.
Prévost (L'abbé —) 60.
Proudhon 63. 68. **151 — 161.** 201.

Quatremère de Quincy 45. 82. 83. **95 — 102.** 103. 110. 111. 112. 142. 147. 191.
Quintilien 27.
Quirini (Monseigneur —) 61.

Rabelais 171.
Rabier Elie 202. 230.
Racine 4. 33. 90.
Raphaël 90. 155. 156. 159. 196.
Raymond G. M. 76.
Rembrandt 206.
Renan E. 109. 110. 156. 175.
Renouvier Ch. 202. 203. 204. 230.
Reverony Saint-Cyr 82.
Reymond M. 174. 187.
Ribot Th. 202. 205. 207. 216. **232.**
Richepin J. 82.
Rigault 12.
Robert Cyprien 131.
Rocafort 75.

Rousseau J. J. 20. 47. **62 — 68**. 73. 76. 151. 154. 159. 161. 206. 234.
Rubens 90. 200.
Ruysdael 134.

Saint-Augustin 14. 39.
Sainte-Beuve 120. **168 — 170**. 172. 184. 185. 186. 187. 188. 208. 235.
Saint-Evremond 33.
Saint-Prosper (De —) 86.
Saint-Simon 185.
Saisset Emile 147. 148.
Sand George 171. 172. 174. 186.
Schakespeare 90. 171. 182.
Schiller 21. 34. 202. 203. 204. 209. 230.
Schneider R. 100. 101.
Schopenhauer A. 202. 225.
Scudery (M[lle] de —) 181.
Séailles G. 186. 199. 200. 202. **221 — 227**.
Séran de la Tour **39**. 70.
Shaftesbury 53. 68.
Simonide 27.
Socrate 145. 154.
Sophocle 67.
Souriau Paul 97. **232**.
Spencer 21. 34. 202. 204. 209. 211. 220. 230. 232. 235.
Spinoza 175.
Staël (M[me] de —) 58. **79 — 81**. 83. 110. 163. 235.
Stendhal **87 — 92**. 131. 235.
Stewart Dugald 116.
Sully J. 202.
Sully-Prudhomme **121 — 126**. 216. 219.
Sulzer 68.
Sutter David 130.

Taine H. 23. 26. 33. 34. 115. 168. 169. 170. 172. **174 — 192**. 196. 200. 201. 202. 205. 206. 207. 208. 217. 219. 220. 229. 230. 235. 236.
Terrasson (L'abbé —) 59.
Tissandier J. B. 129. 130.
Titien 20. 30. 159.
Tolstoï L. 63. 110. 160. 161. 218.
Toppfer R. 5. **132 — 135**.
Tourneux Maurice 62.
Turgot 80.

Urfé (D'—) 181.

Vauvenargues 41. 118.
Venturi 191.
Véron Eug. 189. **195 — 202**. 217. 235.
Vico 80.
Villemain 163. 164.
Vinci (Léonard de —) 156. 159. 212.
Viollet-le-Duc 175. 199.
Voituron P. 141. **148 — 149**.
Voltaire 16. 28. **47 — 48**. 61. 62. 234.
Vries (Hugo de —) 23.

Wagner 2. 3.
Walckenaer 53.
Winckelmann 68. 74. 75. 97. 100.

Zola E. 3. 4. 5. 6. 125. 155. 156. 157. 159. 173. 174. 187. 191. 198.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

DE

L'ESTHÉTIQUE FRANÇAISE

Des origines à 1914

N. B. Dans cette bibliographie nous avons classé les travaux esthétiques par ordre chronologique, en n'indiquant que la *première édition* de chaque ouvrage.

Nous ne citons pas les traductions des livres étrangers concernant l'esthétique, faites en français.

L'index alphabétique, qu'on trouvera à la fin de cette bibliographie, facilitera la recherche de tout ouvrage dont on ne connaît ni le titre, ni la date de publication, mais seulement le nom de l'auteur.

Nous pensons que cette bibliographie est à peu près complète en ce qui concerne les livres traitant des sujets esthétiques ; nous n'en pouvons pas dire autant en ce qui concerne les articles parus dans les revues. Nous avons fait tout notre possible pour en cataloguer le plus grand nombre.

Nous serons reconnaissant envers les lecteurs qui voudront bien nous signaler les erreurs inévitables ou les omissions que présente cette bibliographie.

BIBLIOGRAPHIE

DE

l'Esthétique Française

1392. Eustache DESCHAMPS, dit MOREL. — *Ci commence l'Art de Dictier et de fère Chansons, Balades, Virelais et Rondeaulx.* Edition G. A. Crapelet. Paris, 1832. (Le plus ancien art poétique connu, en langue française).

1411. ANONYME. — *Cy commencent les règles de la seconde rectorique, etc.* (Livre obscur. Il n'est pas antérieur à 1411). Manuscrit unique de la Bibliothèque Nationale : F. fr nouv. acq. 4237 (78 fol. de texte).

15e siècle. Jehan MOLINET. — *Cy commence un petit traittie compile par maistre Jehan Molinet a l'instruction de ceulx qui veulent aprendre l'art de Réthorique.* Manuscrit de la Bibliothèque Nationale, nos 7984/2159 F fr. in-4° de 32 feuilles.

1493. Henry de CROY. — *Sensuyt lart et science de Rethoricque pour faire Rimes et Balades.* (Il est, à quelques petites variantes, la reproduction imprimée de l'œuvre de Molinet). La plus ancienne édition est de 1493.

1505. LINFORTUNÉ (pseudonyme). — *Le jardin de plaisance et fleur de rhetorique. Imprime a paris le XXIX jour du moys doctobre mil cinq cens et cinq.* Publié par Antoine Vérard vers 1501. Consulter la reproduction : Paris, 1910.

1518. Patrice de SIENNE. — *De institutionne reipublicae.* Traduit dès 1520.

1521. Pierre FABRI. — *Cy ensuyt le grant et vraye art de plaine rethoricque, etc.*

16e siècle. ANONYME. — *L'art de rethoricque pour rimer en plusieurs sortes de rimes.* (Commencement du 16e siècle). Sans date, nom d'auteur ou imprimeur.

1539. Gracien du PONT. — *Art et science de rethorique, etc.*

1545. J. PELETIER. — *Art poétique d'Horace.* (ou 1544).

1548. Thomas SIBILET. — *Art poétique francoys, etc.* Paris, 1555. (Sibilet le date de 1548).

1549. Joachim du Bellay. — *La deffense et illustration de la langue française.* (La seconde partie est la plus intéressante pour l'esthétique).

1554. Claude de Boissière. — *L'art poétique réduit et abrégé, etc.*

1555. Antoine Fo(u)quelin. — *La rhetorique françoise.*

Ch. Fontaine. — *Le quintil Horatian sur la Défençe et illustration de la langue francoyse.* (Critique du livre de J. du Bellay).

J. Peletier. — *L'art poétique français.*

1560. Jean Cousin. — *Livre de perspective.*

1561. Philibert Delorme. — *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz.*

Scaliger. — *Poétique.*

1565. Ronsard. — *Abrégé de l'art poétique français.*

1573. Jacques de la Taille de Bondaray. — *La manière de faire des vers en français comme en grec et en latin.*

1597. Delaudun d'Aigaliers. — *L'art poétique français.* (On trouve le nom de l'auteur écrit de cette façon : P. de Laudun d'Aygaliers).

1605. Vauquelin de la Fresnaye. — *Art poétique* (achevé dès 1590).

1610. P. de Deimier. — *L'académie de l'art poétique, etc.*

1613. Esprit Aubert. — *Les marguerites poétiques.* (Au mot : *poésie,* il y a tout un art poétique). Lyon.

1637. Franciscus Junius (François du Jon). — *De pictura veterum.*

1638. Chapelain. — *Les sentiments de l'Académie sur la tragi-comédie du Cid, rédigés par Chapelain et Conrard avec des observations par le Cardinal de Richelieu.* Paris. Camusat.

1639. Georges de Scudéry. — *Apologie du théâtre.*

1640. Pilet de la Mesnardière. — *Poétique.*

1650. Corneille. — *Epître dédicatoire* de *Don Sanche.*

Friart de Chambray. — *Le parallèle de l'architecture antique et de la moderne.*

1657. François Hédelin, abbé d'Aubignac. — *La pratique du théâtre.*

Hilaire Pader. — *Peinture parlante* (poème).

1658. Colletet. — *L'art poétique.*

Hilaire Pader. — *Songe énigmatique sur la peinture universelle.*

1660. Corneille. — *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique.*

» — *Discours de la tragédie.*

» — *Discours des trois unités.*

1662. Friart de Chambray. — *Idée de la perfection de la peinture.* (Au Mans).

1663. François Hédelin, abbé d'Aubignac. — *Dissertations concernant le poème dramatique, etc.*

Molière. — *Critique de l'école des femmes.*

1666. Prince de Conti. — *Traité de la comédie et des spectacles.*
André Félibien. — *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes.* La 1re partie est de 1666, la 2e de 1672, la 3e de 1679, la 4e de 1685, et la 5e de 1688.
Racine. — *Lettre à l'auteur des Hérésies imaginaires.*
1667. André Félibien. — *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667.*
Nicole. — *Traité de la Comédie* (écrit vers 1658).
Racine. — *Les Préfaces* de ses tragédies. 1667 à 1677.
1668. Charles-Alphonse du Fresnoy. — *De Arte graphica, etc.* (poème latin sur l'art de la peinture). Il existe une traduction par R. de Piles (1673).
1669. Le Blond de Latour. — *Lettre du sieur Le Blond de Latour à un de ses amis, touchant la peinture.* Bordeaux.
Molière. — *Préface* de *Tartuffe.*
1671. Le Père Bouhours. — *Entretiens d'Ariste et d'Eugène.*
1672. Saint-Evremond. — *De la tragédie ancienne et moderne.*
Roger de Piles. — *Dialogue sur le coloris.*
1674. Boileau. — *L'art poétique.*
Rapin. — *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes.*
1675. René Le Bossu. — *Traité du poème épique,*
1676. André Félibien (sieur des Avaux). — *Des principes de l'architecture.*
1680. Henry Testelin. — *Table de préceptes.*
» — *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture, etc.*
1681. Anonyme. — *Avis nécessaire aux peintres, aux statuaires et aux graveurs pour se sauver dans l'exercice de leur art.* Châlons.
Jacques Restout. — *Réforme de la peinture.* Caen.
1685. Fontenelle. — *Réflexions sur la poétique.*
1686. Soanen. — *Sermon sur les spectacles.* (1686 ou 1688).
1687. Nicolas Catherinot. — *Traité de la peinture.* Bourges. (Publié de nouveau dans la *Revue universelle des arts.* Tome X, p. 178).
Ch. Perrault. — *Le siècle de Louis Le Grand.*
1688. Fontenelle. — *Digression sur les anciens.*
La Bruyère. — *Les caractères.* (Chap. des *Ouvrages de l'Esprit*).
Perrault. — *Parallèles des anciens et des modernes* de 1688 à 1697.
1694 Boileau. — *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin.*
Bossuet. — *Les maximes et réflexions sur la comédie.*
Boursault. — *Lettre d'un théologien illustre... si la comédie peut être permise.* (En tête des œuvres dramatiques).
P. Le Brun. — *Discours sur la comédie.*

P. de la Grange. — *Réfutation d'un écrit favorisant la comédie.* (Réponse à Boursault).

Leval. — *Réponse à la lettre d'un théologien défenseur de la comédie.* (Réponse à Boursault).

Laurent Pégurier. — *Réfutation des sentiments relâchés d'un nouveau théologien touchant la comédie.* (Réponse à Boursault).

1697. Perrault. — *Hommes illustres.*

1698. Monier. — *Histoire des arts qui ont rapport au dessin.*

1699. Dupuy du Grez. — *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique.*

Roger de Piles. — *Abrégé de la vie des peintres.*

» — *L'idée du peintre parfait.*

1707. Félibien. — *L'idée du peintre parfait, pour servir de règle aux jugements que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres.* Londres.

La Motte. — *Discours sur la poésie en général et sur l'ode en particulier.*

1708. Roger de Piles. — *Conversations sur la connaissance de la peinture.*

» — *Cours de peinture.*

1713. Fénelon. — *Lettre sur les occupations de l'Académie Française.*

1715. Jacques Bonnet. — *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent.* Paris. (En collaboration avec P. Bonnet et Bourdelot).

J. P. de Crousaz. — *Traité du Beau, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des exemples, etc.* Amsterdam.

Mme Dacier. — *Des causes de la corruption du goût.* Amsterdam.

La Motte. — *Réflexions sur la critique.* Paris.

1716. Fénelon. — *Lettre à l'Académie.*

1719. L'abbé J. B. Dubos. — *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture.* Paris. (2 vol. Les autres éditions ont 3 vol.)

A consulter : Marcel Braunschvig. — *L'abbé Dubos rénovateur de la critique au XVIIIe siècle.* Toulouse 1904.

Auguste Morel. — *Etude sur l'abbé Dubos.* (Mémoire couronné par l'Athénée de Beauvaisis). Paris 1850.

1721. Antoine Coypel. — *Discours prononcez dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture.*

1723. Jacques Bonnet. — *Histoire générale de la danse sacrée et profane... et le parallèle de la peinture et de la poésie.* Paris.

1726. Bel (conseiller au parlement de Bordeaux). — *Dissertation où l'on examine le système de M. l'abbé Dubos touchant la préférence que l'on doit donner au goût sur la discussion, pour*

juger des ouvrages d'esprit. Cette dissertation se trouve dans le recueil intitulé : *Continuation des mémoires de littérature et d'histoire* de M. de Sallengre, tome III, 1re partie, p. 3-42. Paris, 1827.

Charles Coypel. — *Discours sur la peinture, prononcés dans les conférences de l'Académie.*

1728. Voltaire. — *Essai sur la poésie épique.*

1733. Rémond de Saint-Mard. — *Lettres sur la décadence du goût en France.*

1735. L'abbé de Marsy. — *La peinture.* (traduction du latin où ce poème a été écrit primitivement).

1736. Cartaud de la Villate. — *Essai historique et philosophique sur le goût.* Amsterdam. Une autre édition à la Haye, 1737.

1741. Le Père André. — *Essai sur le beau.* 2 vol. (Dans les *Œuvres philosophiques* de l'auteur, avec une *Introduction* de Victor Cousin. 1843).

1745. Dezallier Dargenville. — *Abrégé de la vie des plus fameux peintres,* 1745-1752. 3 vol.

1746. L'abbé Batteux. — *Les beaux-arts réduits à un seul principe.* Paris.

L'abbé de Condillac. — *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (et le sous-titre : *Ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain*). Amsterdam.

1747. La Font de Saint-Yenne. — *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la Peinture en France.* La Haye.

L'abbé Le Blanc. — *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc., de l'année 1747.*

1749. Charles Coypel. — *Réflexions sur l'art de peindre en le comparant à l'art de bien dire.* Manuscrit 171 de la Bibliothèque de l'école des Beaux-Arts.

1750. D'Alembert. — *Discours préliminaire de l'Encyclopédie.*

Rousseau. — *Discours sur les sciences et les arts.*

1751. Diderot. — *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau.* (C'est l'article : *Beau* de *l'Encyclopédie*).

» — *Lettres sur les Sourds et Muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent.* (Dans cet ouvrage Diderot critique l'œuvre de l'abbé Batteux : *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe*).

On peut consulter les différents *Salons* de Diderot et *La politique de Diderot,* feuillets inédits extraits d'un manuscrit de la bibliothèque particulière des czars. Publié par Maurice Tourneux. 1883. Paris. (Extrait de la *Nouvelle Revue,* 1er et 15 sept. 1883).

1752. C. E. Briseux. — *Traité du beau essentiel dans les arts.* Paris, 2 vol.

Louis Racine. — *Réflexions sur la poésie.*

1753. Pierre Estève. — *L'esprit des beaux-arts ou Histoire raisonnée du Goût.* 2 vol. Paris.

La Font de Saint-Yenne. — *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure écrits à un particulier de province.*

Père Laugier. — *Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux de l'an 1753.*

1755. Trublet. — *Essais sur divers sujets de littérature et de morale.* Amsterdam, 3 vol.

1756. Pierre Estève. — *Dialogues sur les arts entre un artiste amériquain et un amateur français.* Amsterdam et Paris.

A. de Marcenay de Ghuy. — *Idée de la gravure* (Imprimé dans le *Mercure,* avril 1756. Un des collaborateurs de *l'Encyclopédie* reproduisit cet écrit à l'article : *Graveur.* Marc. de Ghuy dévoila le larcin : *Année littéraire* 1759).

1757. D'Alembert. — *Réflexions sur l'usage et sur l'abus de la Philosophie dans les matières de goût.* Dans l'article : *Goût* de *l'Encyclopédie.* Tome VII.

Montesquieu. — *Essai sur le goût.* (Ces réflexions ont été publiées pour la première fois dans le VIIe vol. de *l'Encyclopédie,* où elles formaient une partie de l'article : *Goût.* Le fils de Montesquieu, dans les *Œuvres posthumes*, de 1783, en publia une édition augmentée. Les *Archives littéraires*, tome II, p. 301 (1804), contiennent trois chapitres nouveaux, donnés par Walckenaer. Il est fort probable que *l'Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art* de Montesquieu a été écrit en 1748.

1758. Jacques Lacombe. — *Le spectacle des Beaux-arts ou Considérations touchant leur nature, leur objet, leurs effets et leurs règles principales, avec des observations sur la manière de les envisager, sur les dispositions nécessaires pour les cultiver et sur les moyens propres pour les étudier et les perfectionner.* Paris, 1758-1761.

Marmontel. — *Apologie du théâtre. Mercure,* nov. 1758-janv. 1759.

J. J. Rousseau. — *Lettre à d'Alembert sur son article Genève dans le VIIe volume de l'Encyclopédie et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de Comédie en cette ville.*

1759. Charles Desprez de Boissy. — *Lettres sur les spectacles.*

1760. Charles Bonnet. — *Essai analytique des facultés de l'âme.*

Watelet. — *L'art de peindre.*

1761. E. M. FALCONET. — *Œuvres complètes*. Lausanne, 1761-1808.

1762. SÉRAN DE LA TOUR. — *L'art de sentir et de juger en matière de goût*. Paris, 2 vol.

1763. Charles-Nicolas COCHIN. — *Les Misotechnites aux enfers, ou Examen des « observations sur les arts », par une société d'amateurs*. Amsterdam.

MARMONTEL. — *La poétique française*. 3 vol. Paris. (Réédité dans ses *Eléments de Littérature*. 3 vol. Paris, 1786).

1764. M. P. G. DE CHABANON. — *Sur le sort de la poésie en ce siècle philosophe*. Paris, in-8°

1765. Chevalier DE CHASTELLUX. — *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*. La Haye.

DIDEROT. — *Essai sur la peinture* (faisant suite au *Salon* de 1765) publié en 1795.

1768. L'abbé F. ARNAUD et J. B. A. SUARD. — *Variétés littéraires, ou recueil de pièces tant originales que traduites concernant la philosophie, la littérature et les arts*. Paris, 4 vol., 1768-1769.

POINSINET DE SIVRY. — *Traité des causes physiques et morales du rire, relativement à l'art de l'exciter*. Amsterdam. (Le premier traité du rire, en français).

1770. A. DE MARCENAY DE GHUY. — *Essai sur la beauté*. Paris.

1771. Charles DESPREZ DE BOISSY. — *Histoire des ouvrages pour et contre le théâtre*.

1772. CAILHAVA DE L'ESTENDOUX. — *L'art de la comédie, etc*. Paris, 4 vol.

1773. DIDEROT. — *Paradoxe sur le Comédien*. (Ecrit en 1773, corrigé en 1778 et publié en 1830).

MARMONTEL. — *Chefs-d'œuvres dramatiques et remarques sur la langue et le goût*.

A consulter : LENEL. — *Un homme de lettres au XVIII*[e] *siècle : Marmontel*. 1902.

Louis-Sébastien MERCIER. — *Du théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*. Amsterdam.

1777. Chevalier DE CHASTELLUX. — *Idéal*, article dans le *Supplément* de *l'Encyclopédie*.

1779. BOYÉ. — *L'expression musicale mise au rang des chimères*. Paris, in-8°.

M. P. G. DE CHABANON. — *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*. Paris, in-8°.

1785. M. P. G. DE CHABANON. — *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*. Paris, in-8°.

C[te] DE LACÉPÈDE. — *Poétique de la musique*. Paris.

VILLOTEAU. — *Recherches sur l'analogie de la musique avec les*

arts qui ont pour objet l'imitation du langage. 2 vol. (et 1807).

1786. MARMONTEL. — *Essai sur le goût.* Lu à l'Académie le 17 avril 1786.

1788. WATELET. — *Dictionnaire des beaux-arts.* 2 vol., 1788-1805. En collaboration avec Levesque.

1789. QUATREMÈRE DE QUINCY. — *Dictionnaire d'architecture.* Tome I, in-4° (2e vol., 1832).

1791. Q. de QUINCY. — *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'académie, etc.* in-8°.

1795. Mme de STAEL-HOLSTEIN. — *Essai sur les fictions.* (Recueil de morceaux détachés), Lausanne.

1796. EMERIC-DAVID. — *Musée olympique de l'école vivante des Beaux-arts.* in-8°.

Q. de QUINCY. — *Lettres au général Miranda sur les préjudices qu'occasionneraient aux arts et aux sciences le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections,* 1796, 1815, 1836. in-8°.

1797. PONCE. — *De l'influence de la nature, des climats, des mœurs sur l'architecture.*

1798. P.-J.-B. PUBLICOLA CHAUSSARD. — *Essai philosophique sur la dignité des arts.* Paris, (an VI). in-8°.

ROBIN. — *Influence de la peinture sur les mœurs.* (Prix).

1799. GEORGES-MARIE REYMOND. — *De la peinture considérée dans ses effets sur les hommes en général et de son influence sur les mœurs et le gouvernement des peuples.* Paris, (an VII).

1800. J. P. PAPON. — *L'art du poète et de l'orateur.*

Mme de STAEL-HOLSTEIN. — *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales.*

1801. P.-S. BALLANCHE. — *Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts.* Lyon. in-8°.

LEBARBIER aîné. — *Des causes physiques et morales qui ont influé sur les progrès de la peinture et de la sculpture chez les Grecs.* in-8°.

1802. TAILLASSON. — *Danger des règles dans les arts.* in-8°.

1803 QUATREMÈRE DE QUINCY. — *De l'architecture égyptienne considérée dans son origine, ses principes et son goût et comparée sous les mêmes rapports à l'architecture grecque.* in-4°.

Réverony SAINT-CYR. — *Essai sur le perfectionnement des beaux-arts par les sciences exactes.* Paris. 2 vol. in-8°.

1804. WILGRIN-TAILLEFER. — *L'architecture soumise au principe de la nature et des arts.*

1805. DAGESCI. — *Projet d'organisation d'une nouvelle direction des arts et moyens de les faire fleurir dans toutes les villes de l'Empire français.* in-8°.

EMERIC-DAVID. — *Recherches sur l'art statuaire chez les anciens.* Paris.

QUATREMÈRE DE QUINCY. — *Essai sur l'idéal dans ses applications pratiques aux œuvres de l'imitation propre des arts du dessin.* Deux articles publiés dans les *Archives littéraires*, 1805; (réunis en volume en 1837. in-8°).

1806. CORDIER DE LAUNAY. — *Théorie circonsphérique des deux genres de beau, avec application à toutes les mythologies et aux cinq beaux arts.* Berlin. (Paris, 1812. in-8°).

QUATREMÈRE DE QUINCY. — *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art.* Lues à l'Institut en 1806, et plus tard publiées en volume. (1815. in-8°).

A consulter : M. GUIGNIAUT. — *Notice historique sur la vie et les travaux de M. Quatremère de Quincy.* (Lue à l'Institut le 5 Août 1864). Paris, 1866.

F. BENOIT. — *L'art français sous la Révolution et l'Empire.* 1897.

SCHNEIDER. — *L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy.* Paris, 1910.

1807. P. J. BARTHEZ. — *Traité du beau.* Ouvrage posthume. La 2e édition de 1895 porte le titre : *Théorie du beau dans la nature et les arts.*

LEBRUN. — *Théorie de l'architecture grecque et romaine, déduite de l'analyse des monuments antiques.* in f°.

NOVERRE. — *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier.* 2 vol.

TAILLASSON. — *Observations sur quelques grands peintres.* in-8°.

1808 C. F. NIEUPORT. — *Réponse à la question proposée par la Société royale de Haarlem en 1808, sur la différence entre le sublime et le beau.*

1809. F. ANCILLON. — *Mélanges de littérature et de philosophie.* Paris, 2 vol.

H. de VALORI. — *La peinture,* poème en trois chants. in-8°.

1810. FONTANIER. — *La comédie, son origine, sa nature, ses différentes espèces, son influence sur les mœurs.* (thèse).

J. F. SOBRY. — *Poétique des arts.* in-8°.

1811. Ch. d'ALBERG. — *Périclès, ou de l'influence des beaux arts sur la félicité publique.* Parme.

A. LENS. — *Du bon goût ou de la beauté de la peinture.* Bruxelles, (1811 ou 1812).

1812. EMERIC-DAVID. — *Premier discours historique sur la peinture moderne, renfermant l'histoire abrégée de cet art depuis Constantin jusqu'au commencement du XIIIe siècle,* in-8°.

J. N. PAILLOT DE MONTABERT. — *Dissertation sur les peintures du moyen âge et sur celles qu'on a appelées gothiques.* in-8°.

Barbier Michel CUBIÈRES DE PALMESEAUX. — *Essai sur l'art*

poétique en général, et en particulier sur la versification française. Paris.

Le Comte Fortia de Piles. — *Quelques réflexions d'un homme du monde sur les spectactes, la musique, etc.* Paris.

De Saint-Prosper. — *Essai sur la comédie.* Paris.

1813. L. R. B. — *Réflexions générales sur le théâtre.* Rouen.

J. N. Paillot de Montabert. — *Théorie du geste dans l'art de la peinture.* in-8°.

1814. Quatremère de Quincy. — *Le Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue, etc.* in-f°.

1815. F. X. J. Droz. — *Etudes sur le beau dans les arts.*

Le Clerc Dupuy. — *Fragments d'un mémoire inédit sur cette question proposée en l'an VI par l'Institut : Quelles ont été les causes de l'excellence de la sculpture antique et quels seraient les moyens d'y parvenir.* in-8° (Le mémoire est de 1801).

Chevalier Alexandre Lenoir. — *Considérations générales sur les sciences et les arts, etc.* Paris.

1816. Delamalle. — *Essais d'institutions oratoires, à l'usage de ceux qui se destinent au barreau.* Paris, 2 vol.

F. P. G. Guizot. — *Essai sur les limites qui séparent et les liens qui unissent les Beaux-Arts.* Paris.

Théodore Jouffroy. — *Le sentiment du beau est différent de celui du sublime : ces deux sentiments sont immédiats.* (Thèse). (Faculté de Paris, 12 août 1816).

1817. Stendhal. — *Rome, Naples et Florence.*

» — *Histoire de la peinture en Italie,* 2 vol.

1818. Anonyme. — *De l'influence des romans sur les mœurs.* Paris et Avignon.

Victor Cousin. — *Du vrai, du beau et du bien.*

Le cours sur le Beau a été donné en 1818. En 1845, nous en avons la première édition. Il existe une rédaction fidèle du cours primitif : — *Cours de philosophie sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien.* Publié par Ad. Garnier, 1836.

Les idées directrices du *Cours* se trouvent déjà dans l'article intitulé : — *Du beau réel et du beau idéal,* paru dans les — *Archives philosophiques* en 1818, et réimprimé dans les *Fragments philosophiques,* 1826.

A consulter : Paul Janet. — *Victor Cousin et son œuvre,* 1885.
Ernest Renan. — *Essais de morale et de critique* (Etude sur Cousin), 1867.

H. Hill. — *De l'influence qu'exercent les ouvrages d'imagination sur les mœurs.* Cambrai.

Kératry. — *Inductions morales et physiologiques.*

A consulter : Anonyme. — *Du beau, de sa nature et des divers systèmes qui ont été émis à ce sujet.* Bordeaux. 1868.

LADEVI. — *Examen critique de la théorie du beau de M. Kératry.* (Thèse). Faculté de Paris, 26 août 1829.

1821. Chevalier Alex. LENOIR. — *Observations scientifiques et critiques sur le génie et les productions des peintres et des autres artistes les plus célèbres de l'antiquité, du moyen âge et des temps modernes.* Nouvelle édition en 1824, sous le titre : — *Considérations sur le génie et les principales productions, etc.*

1822. JOLY. — *Sur le sublime.* (Thèse). 7 août 1822. Faculté de Paris.

KÉRATRY. — *Du beau dans les arts d'imitation, avec un examen raisonné des productions des diverses écoles*, 2 vol.

1823. KÉRATRY. — *Examen philosophique des considérations sur le sentiment du sublime et du beau d'Em. Kant.* Paris.

Chevalier Alex. LENOIR. — *La vraie science des artistes, ou recueil de préceptes et d'observations formant un corps complet de doctrine.*

QUATREMÈRE DE QUINCY. — *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts.* Paris.

1824. A. JAL. — *L'artiste et la philosophie.*

BARON MASSIAS. — *Théorie du beau et du sublime, ou loi de la reproduction par les arts.* Paris.

1826. Victor HUGO. — *Préface* du *Globe*.

» — *Préface* de *Cromwell*.

NIC. PONCE. — *Mélanges sur les Beaux-arts.* (Recueil de ses opuscules). in-8°.

1827. LARROQUE. — *Influence du théâtre sur les mœurs* (thèse). Faculté de Paris, 3 nov. 1827.

HUMBERT DE SUPERVILLE. — *Essai sur les signes inconditionnels de l'art.* Leyde, 1827-1859.

Alfred de VIGNY. — Préface de *Cinq-Mars*.

1828. J. N. PAILLOT DE MONTABERT. — *Traité complet de peinture.*

1829. F. G. BERTRAND. — *Du goût et de la beauté considérée dans les productions de la nature et des arts.* (thèse). Faculté de Caen.

GIRODET. — *Œuvres posthumes suivies de sa correspondance.* in-8°.

SAINTE-BEUVE. — *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme.*

STENDHAL. — *Promenades dans Rome.* 2 vol.

1830. PÉRENNÈS. — *Du sublime et du beau.* (thèse). Faculté de Besançon, 23 janvier 1830.

1831. CHENAVARD. — *Sur le goût dans les arts.* (Discours prononcé à l'Académie royale de Lyon le 14 juillet 1831).

J. JANIN. *Etre artiste.* Article dans L'*Artiste*, vol. I, p. 9.

Alfred JOHANNOT. — *Point de vue de la critique,* dans l'*Artiste*, vol. I, p. 109.

J. TISSOT. — *Du beau, particulièrement en littérature.* (thèse). Faculté de Dijon, 22 août 1831.

1833. L'abbé LECHAT. — *Du beau.* (thèse). Faculté de Paris, 30 août 1833.

1834. LODIN DE LALAIRE. — *Quelques idées sur l'esthétique.* (thèse).

1835. MAZURE. — *Cours de philosophie.* (On y trouve un chapitre sur l'esthétique).

SCHWALBÉ. — *Sur le beau.* (thèse). Faculté de Paris, 27 juillet 1837.

1836. J. BORDES DE PARFONDRY. — *Etude sur l'art. Critique spéciale.* Dans l'*Artiste* XIV, 213, 249, 261. *Vue sur l'art.* Ibid. XII, 61, 1836-1837.

Mme Caroline RATYÉ. — *De l'influence de la scène sur les mœurs en France.* Paris.

C. ROBERT. — *Essai d'une philosophie de l'art.*

1837. A. GUILLOT. — *Qu'est-ce que l'inspiration* dans *l'Artiste.* vol. XIV, p. 38.

1838. A. BIGNAN. — *Essai sur l'influence morale de la poésie.* Paris.

Louis DUSSIEUX. — *L'art considéré comme le symbole de l'état social, etc.* Paris.

R. SAINT-HILAIRE. — *Quid sit in artibus pulchritudo. (Du beau dans les arts).* (thèse). Faculté de Paris, 24 nov. 1838.

1839. Edgard QUINET. — *Considérations sur l'art.* (thèse). Faculté de Strasbourg, 1er février 1839.

» — *Du génie de l'art. Revue des deux Mondes.* 15 oct. 1839.

1840. Adolphe GARNIER. — *Quid poesis ?* (thèse).

1841. F. de LAMENNAIS. — *De l'art et du beau.* Il forme le troisième volume de l'*Esquisse d'une philosophie.*

A consulter : Paul JANET. *La philosophie de Lamennais.*

1842. Emeric DAVID. — *Mémoire sur cette question : « Quelle est l'influence de la peinture sur les arts d'industrie commerciale. »* (an XII). Publié à la suite de l'ouvrage du même auteur de l'année 1796, en 1842.

Alfred MICHIELS. — *Histoire des idées littéraires en France au XIXe siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs.* Bruxelles.

1843. Th. JOUFFROY. — *Cours d'esthétique.* (Préface de Damiron).

L'abbé LAFFETAY. — *De la beauté littéraire, considérée dans son principe et dans les conditions qui la réalisent.* (thèse). Faculté de Caen, 16 nov. 1843.

1845. Auguste NISARD. — *Examen des poétiques d'Aristote, d'Horace et de Boileau.* (thèse). Faculté de Paris, 28 mai 1845.

1846. L. VITET. — *Fragments et mélanges.* Le tome 1er intitulé : *Beaux-*

arts, critique littéraire et artistique. (Articles publiés par le *Globe* ou la *Revue Française* avant 1830 ou par la *Revue des deux Mondes* entre 1830 et 1846).

1847. J. B. Félix DESCURET. — *Théorie morale du goût ou le goût considéré dans ses rapports avec la nature, les beaux arts, les belles lettres et les bonnes mœurs.*

Rod. TOPFFER. — *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois,* ou *Essais sur le beau dans les arts.* Paris, 2 vol.

A consulter : Th. GAUTIER. — *Du beau dans l'art d'après M. Toppfer. Revue des deux Mondes,* 1er septembre 1847.

1848. Docteur J. M. Amédée GUILLAUME. — *Du bon et du beau.* Question extraite du 2e volume de la *Physiologie des sensations.*

WIERTZ. — *Peintres, peinture et critique.*

1849. P. A. JEAURON. — *Origines et progrès de l'art. Etudes et recherches.*

Antoine Mollière. — *Métaphysique de l'art.* Lyon.

1850. Emile BURNOUF. — *Des principes de l'art d'après la méthode et les doctrines de Platon.* (thèse). Faculté de Paris, 30 mai 1850.

EGGER. — *Essai sur l'Histoire de la critique chez les Grecs, suivi de la Poétique d'Aristote.*

J. B. TISSANDIER. — *L'esprit de la poésie et des beaux-arts, ou théorie du Beau.*

ZIEGER. — *Etudes céramiques. Recherche des principes du beau dans l'architecture, l'art céramique et la forme en général.*

1851. François GUIZOT. — *Etudes sur les beaux-arts en général.*

SAINTE-BEUVE. — Divers articles.

A consulter : V. GIRAUD. — *Table alphabétique et analytique, etc.,* 1903.

G. LANSON. — *Sainte-Beuve. Revue de Belgique.* 15 janv. 1905.

1852. Ch. BÉNARD. — *Hegel, philosophie de l'art, essai analytique et critique.*

Aug. BOULLAND. — *Mission morale de l'art.*

Ad. GARNIER. — *Traité des facultés de l'âme, comprenant l'histoire des principales théories psychologiques.* 3 vol.

1853. Gustave FLAUBERT. — *Correspondance.* (Quatre séries, 1830-1850, 1850-1854, 1854-1869 et 1869-1880. La troisième série — particulièrement les lettres de l'année 1853 — est la plus intéressante pour l'esthétique. Pour cette raison, nous citons à cette date la *Correspondance* de G. Flaubert). 4 volumes, chez Charpentier, éd., Paris.

M. DE POLETIKA. — *Essais philosophiques.... suivis d'observations sur le beau.* (Publiés par H. de Jacob).

1854. E. DELACROIX. — *Questions sur le Beau. Revue des deux Mondes,* 15 juillet 1854.

1855. J. E. Alaux. — *Essai sur l'art dramatique.* (Thèse).
Maxime du Camp. — *Préface* des *Chants modernes.* Paris.
N. Chatelain. — *Du goût considéré sous ses faces diverses.*
Comte de Choulot. — *L'art des jardins.* Paris.
B. de Mercey. — *Etudes sur les beaux-arts.* 1855-1857.
J. N. Paillot de Montabert. — *L'Artistaire. Livre des principales initiations aux beaux-arts, la peinture, la sculpture, etc.*

1856. L'abbé Jouve. — *Dictionnaire d'esthétique chrétienne ou théorie du beau dans l'art chrétien.*
Le Comte Léon de Laborde. — *De l'union des arts et de l'industrie.* 2 vol.
Adolphe Pictet. — *Du beau dans la nature, l'art et la poésie. Etudes esthétiques.* Paris et Genève.

1857. L'abbé P. F. Baelden. — *Essai sur le beau, ou Dieu principe, centre et fin du monde universel, du beau, de la littérature et de l'art.* Bruxelles.
Champfleury. — *Le réalisme.* Paris.
E. Delacroix. — *Des variations du beau. Revue des deux Mondes,* 15 juin 1857.
Jules Jamin. — *L'optique et la peinture. Revue des deux Mondes,* 1er févr. 1857.
Charles Lévêque. — *Platon considéré comme fondateur de l'esthétique.*
Thoré. — *Nouvelles tendances de l'art.*

1858. Antoine Charma. — *Résumé du cours d'esthétique professé à la Faculté des lettres de Caen.* Caen.
J. Lesfauris. — *Essais d'esthétique, précédés de notions nouvelles sur le vrai, le beau, le bien.*

1859. A. Ed. Chaignet. — *Les principes de la science du Beau.*
H. Delaborde. — *De l'art et de la critique d'art. Revue des deux Mondes,* 1er mai 1859.
Noël Seguin. — *Introduction à une esthétique nouvelle.*
Alf. Tonnelé. — *Fragments sur l'art et la philosophie,* publiés par G. S. Heinrich.

1860. Victor Courdaveaux. — *Du beau dans la nature et dans l'art.* Paris.
Fabisch. — *De la dignité de l'art.* (Discours). Lyon.
J. Milsand. — *Une nouvelle théorie de l'art en Angleterre. M. John Ruskin, Revue des deux Mondes,* 1er juillet 1860 et 15 août 1861.

1861. Léop. Derome. — *L'art et la démocratie.*
Victor de Laprade. — *Questions d'art et de morale.* Paris.
Charles Lévêque. — *La science du beau étudiée dans ses principes, dans ses applications et dans son histoire.* 2 vol.

A consulter une critique dans le livre d'Emile Saisset : *Un nouvel essai d'esthétique. Revue des deux Mondes*, 15 nov. 1861.

N. Martin. — *Le parfait connaisseur ou l'art de devenir un critique d'art en deux heures* (imité de l'allemand).

Perreyre. — *De la vocation dans les arts.*

Emile Saisset. — *Un nouvel essai d'esthétique. Revue des deux mondes*, 15 nov. 1861. Reproduit dans — *L'âme et la vie, suivi d'une étude sur l'esthétique française*, 1864.

Paul Voituron. — *Recherches philosophiques sur les principes de la science du beau*, 2 vol., 1861-1862.

1862. Chesneau. — *Les chefs d'école.*

L. Dumont. — *Des causes du rire.*

L. Dumont et Buchner. — *Jean-Paul et sa poétique.* Paris. (Forme la Préface de la traduction de la *Poétique* de Jean-Paul, publiée en 1862. 2 vol., Paris).

F. de Lasteyrie. — *Causeries artistiques.*

M. Maignier. — *Définition et analyse esthétique de l'art.* Grenoble, 1862-1865.

Pfau. — *Etudes sur l'art.* Bruxelles.

Eugène Véron. — *Supériorité des arts modernes sur les arts anciens.* (Poésie, sculpture, peinture, musique).

A consulter un article de F. T. Perrens. *Revue des deux Mondes*, 15 sept. 1863.

1863. Léon Dumont. — *Le sentiment du gracieux.*

Edouard Lagout. — *Esthétique nombrée, application du beau à l'analyse harmonique de la statuaire nouvelle.*

Docteur E. V. Léger. — *Essai sur le canon artistique.*

Charles Lévêque. — Article sur le *Rire* dans la *Revue des deux Mondes*, 1er sept. 1863, reproduit dans la 2e édition de la *Science du beau.*

C. A. N. Maignien. — *Etudes de littérature et d'art.*

C. de Remusat. — *L'art par la critique. Revue des deux Mondes*, 1er novembre 1863.

Viollet-le-Duc. — Onze conférences sur l'esthétique. *Revue des Cours littéraires*, 1863-1864.

1864. Ernest Chesneau. — *L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre.*

Emile Deschanel. — *Physiologie des écrivains et des artistes* ou *Essai de critique naturelle.*

Charles Lévêque. — *Le spiritualisme dans l'art.* Ce livre est composé d'une introduction et de trois études : 1° *Le spiritualisme dans la sculpture*, écrite pour la *Revue des deux Mondes*, 15 janv. 1864 ; 2° *Un sculpteur spiritualiste : Charles Simart*, écrite pour le *Journal de l'instruction publique*, 1857, et 3° *Le spiritualisme dans la peinture. Un peintre spiritualiste et phi-*

17

losophe : Nicolas Poussin, et un appendice : *Les origines platoniciennes de l'esthétique spiritualiste.* Discours dit au Collège de France le 12 fév. 1857.

Joseph MILSAND. — *L'esthétique anglaise, étude sur M. John Ruskin.*

MOREL. — *Histoire de la sagesse et du goût depuis les plus anciens temps de la civilisation grecque jusqu'à Socrate.*

Charles MULLENDORF. — *Du beau dans ses rapports avec le vrai et le bien.*

L. VIARDOT. — *Causerie sur les arts.* (Extrait de la *Revue Germanique).*

L. VITET. — *Etudes sur l'histoire de l'art.* Paris, 4 vol.

1865. Charles BEAUQUIER. — *Philosophie de la musique.*

F. BOUILLIER. — *Du plaisir et de la douleur.*

Ant. CAMPAUX. — *Des rapports de la beauté plastique et de la beauté morale.* Strasbourg.

Charles CLÉMENT. — *Etude sur les beaux-arts en France.*

L'abbé GUTHLIN. — *Les doctrines positivistes.* 2e édition en 1873.

V. de HEURLE. — *Le réalisme dans la littérature et les arts.*

Gabriel de MINUT. — *De la beauté, discours divers, etc.*

PROUDHON. — *Du principe de l'art et de sa destination sociale.*

David SUTTER. — *Esthétique générale et appliquée, contenant les règles de la composition dans les arts plastiques.*

H. TAINE. — *Philosophie de l'art.*

A consulter sur Taine :

G. BARZELOTTI. — *La philosophie de H. Taine* trad. par A. Dietrich. 1900. (Publié en italien en 1895).

E. FAGUET. — *Politiques et moralistes du XIXe siècle.* (Art. sur *Taine*). 1900. Troisième série.

Amédée de MARGERIE. — *H. Taine.* 1894.

MOCKEL. — *La méthode de Taine. Revue de Belgique,* déc. 1897.

Ant. MOLLIÈRE. — *Etude sur la philosophie de l'art de M. Taine.* Lyon, 1866.

PÉLADAN. — *Réfutation esthétique de Taine.* 1906.

G. PÉLISSIER. — *Nouveaux essais sur la littérature contemporaine. (Taine critique littéraire).* 1895.

Marcel REYMOND. — *L'esthétique de M. Taine.* (Extrait du *Contemporain*). 1883.

E. ZOLA. — *Mes haines.* (Art. : M. H. Taine, artiste.) 1866.

1866. Eug. BATTAILLE. — *Du rôle et de l'importance de l'imitation dans les arts.* Versailles. (Conférences de l'Hôtel de Ville de Versailles, 1866).

Auguste COUDER. — *Considérations sur le but moral des beaux-arts.* Paris.

Victor GUIGOU. — *Le génie de l'art chrétien.*

V. de LAPRADE. — *Le sentiment de la nature avant le christianisme.* Paris.

Charles Lévêque. — *Les arts du dessin et la science. Revue des deux Mondes*, 1er oct. 1866.

H. Taine. — *Philosophie de l'art en Italie.*

Louis Viardot. — *D'une définition de l'art appliquée à l'art de peindre. Gazette des Beaux-arts*, 1re pér., t. XX, p. 161.

Emile Zola. — *Mes haines.* Paris.

1867. André Albrespy. — *Influence de la liberté et des idées religieuses et morales sur les beaux-arts.*

E. Beulé. — *Causeries sur l'art.*

Charles Blanc. — *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture, etc.*

Alexis Chassang. — *Le spiritualisme et l'idéal dans l'art et la poésie des Grecs.* 1867-1868.

Albert Collignon. — *L'art et la vie.* Metz.

Auguste Couder. — *De la beauté.*

R. P. Félix. — *L'art devant le christianisme.* Paris. (Conférences).

Henri Houssaye. — *Etudes sur l'art grec. Histoire d'Apelle.*

L. et R. Ménard. — *La sculpture ancienne et moderne.* (Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts).

R. Ménard. — *Les théoriciens de l'art.* Dans *l'Année philosophique.* 1867.

Parrocel. — *Des artistes, de leur mission, etc.* Marseille.

Stendhal. — *Mélanges d'art et de littérature.*

H. Taine. — *De l'idéal dans l'art.*

Le duc de Valmy. — *Le génie des peuples dans les arts.*

A. de Vigny. — *Journal d'un poète.*

1868. Ch. Beaudelaire. — *L'art romantique.* Ed. Calmann-Lévy.

— — *Curiosités esthétiques.*

David Sutter. — *Cours d'esthétique générale et appliquée ; discours d'ouverture.*

1869. Emile Boutmy. — *Philosophie de l'architecture en Grèce.* Paris.

Langel. — *L'optique et les arts.*

H. Taine. — *Philosophie de l'art en Grèce.*

1870. Louis Benloew. — *Essai sur l'esprit des littératures. La Grèce et son cortège ou la loi esthétique.*

Gustave Flaubert. — *Préface aux Dernières Chansons. (Poésies posthumes) de Louis Bouilhet.*

Ingres. — *Notes et pensées sur les Beaux-arts. Gazette des Beaux-Arts*, 1er Fév. 1870.

1871. L'abbé Prosper Gaborit. — *Le beau dans la nature et dans les arts.* 2 vol.

L'abbé J. B. Mérit. — *Lettres sur le beau en littérature.*

1872. A. ALBRESPY. — *Les conférences du P. Félix sur les beaux-arts.* (Extrait de la *Revue chrétienne*).

ANONYME. — *Réflexions artistiques.* Toulouse.

Ph. GAUCKLER. — *Le beau et son histoire.*

1873. Jules Emile ALAUX. — *Etudes esthétiques. L'art dramatique. La poésie. L'esprit de la France dans la littérature.*

Ed. LAGOÛT. — *L'équation du beau. Loi des sensations agréables, formules pratiques pour la musique et les arts du dessin.*

Ch. LÉVÊQUE. — *Le sens du beau chez les bêtes. Revue des deux Mondes*, 1er sept. 1873.

L'abbé ORTRAND. — *Essai sur les rapports du beau et de la poésie avec le vrai.* (thèse). Faculté de Rennes.

A. F. RIO. — *L'idéal antique et l'idéal chrétien.* Paris.

Louis VIARDOT. — *Du sens esthétique chez les animaux et chez l'homme. Gazette des Beaux-arts*, 2e pér. VIII, p. 516.

1874. Ch. RENOUVIER. — *Etudes esthétiques et littéraires. (La critique philosophique*, année 1874 et suiv.).

ROBINOT. — *Réflexions sur l'art.* Nantes.

Th. VÉRON. — *Causeries familières sur l'art et rudiments d'esthétique.* Poitiers.

Ernest VINET. — *L'art et l'archéologie.*

1875. Charles BLANC. — *L'art dans la parure et dans le vêtement.* Paris. (Forme la première partie de la *Grammaire des arts décoratifs*).

Victor COURDAVEAUX. — *Etudes sur le comique. Le rire dans la vie et dans l'art.* Paris.

Georges DUFOUR. — *Des beaux-arts dans la politique.* (Avec une préface par A. Houssaye). Paris.

L. DUMONT. — *Théorie scientifique de la sensibilité. Le plaisir et la douleur.*

P. PÉTROZ. — *L'art et la critique en France depuis 1822.*

1876. Ch. BÉNARD. — *L'esthétique allemande contemporaine. Revue philosophique*, t. I, p. 125 et t. II, p. 1 de l'année 1876.

Alph. DUMONT. — *Etude sur l'esthétique.* Paris.

Eugène FROMENTIN. — *Les maîtres d'autrefois. Belgique, Hollande.* Paris.

James SULLY. — *L'art et la psychologie. Revue philosophique.* 1876, tome II, p. 231.

1877. Ch. BÉNARD. — *L'esthétique allemande contemporaine. L'esthétique du laid. Revue philosophique*, 1877, t. II, p. 233.

Aug. BOUGOT. — *Essai sur la critique d'art, ses principes, sa méthode, son histoire en France.*

A consulter : *Revue philosophique*, 1878, t. II, p. 522, une analyse de A. Cordier.

G. Séailles. — *L'esthétique de Hartmann. Revue philosophique*. 1877, t. II, p. 482 à 553.

1878. L'abbé P. Bouëdron. — *La métaphysique du beau*. Paris. (Extrait du *Cours de philosophie*, 1863).

Burdeau. — *Le tragique comme loi du monde d'après Bahnsen. Revue philosophique*, 1878, t. I, p. 577.

Félix Clément. — *Quelques mots sur la mission des Beaux-arts*. (Extrait de la *Revue de l'art chrétien*).

L. G. Fontaine. — *Le théâtre et la philosophie au XVIIIe siècle*. (thèse).

James Sully. — *Le pessimisme et la poésie. Revue philosophique*, 1878, t. I, p. 387.

P. Trabaud. — *Esthétique et archéologie*. 2 vol. Marseille.

Eugène Véron. — *L'esthétique*. Bibliothèque des sciences contemporaines. C. Reinwald, éd. Paris.

1879. C. Bigot, — *L'esthétique naturaliste. Revue des deux Mondes*, 15 sept. 1879.

Etienne Cartier. — *L'art et la charité*. Arras.

Joyau. — *De l'invention dans les sciences et dans les arts*. (thèse).

Pérez. — *L'éducation du sens esthétique chez le petit enfant. Revue philosophique*, 1879, t. II, p. 585.

J. Rambosson. — *Loi de la perfectibilité humaine au point de vue du langage et des beaux arts*.

George Sand. — *Questions d'art et de littérature*.

G. Séailles. — *La science et la beauté. Revue philosophique*, 1879, t. I, p. 593.

Noël Seguin. — *Introduction à une esthétique nouvelle*.

1880. Ch. Bénard. — *La théorie du comique dans l'esthétique allemande. Revue philosophique*, 1880 et 1881, t. X, p. 241 et t. XII, p. 251.

Ph. Chauliaux. — *Le culte de Vénus et du beau*. Lyon.

Ernest Chesneau. — *L'éducation de l'artiste*. Paris.

Casimir Colomb. — *La musique*.

G. H. de Coster. — *Eléments d'esthétique générale mis à la portée de tous*.

Espinas. — *Le sens de la couleur : son origine et son développement. Etudes de psychologie comparée. Revue philosophique*, 1880, t. I, p. 1 et p. 170.

E. Leclercq. — *L'art et les artistes. Critique esthétique*. Bruxelles.

James Sully. — *Les formes visuelles et le plaisir esthétique. Revue philosophique*, t. I, p. 493 de l'année 1880.

1881. Etienne Cartier. — *L'art chrétien : lettres d'une solitaire*. Paris.

A. Fouillée. — *L'art, la nature et la finalité esthétique, selon le spiritualisme contemporain. Revue des deux Mondes*, 1881.

G. Guéroult. — I. *Le rôle des mouvements dans l'expression des émotions. Revue philosophique*, 1881, t. I, p. 569.

II. *Du rôle du mouvement dans les émotions esthétiques.* Ibid., t. II, p. 32, même année.

J.-M. Guyau. — *Le plaisir du beau et le plaisir du jeu d'après l'école de l'évolution. Revue des deux Mondes*, 15 août 1881.

Henry Havard. — *L'art à travers les mœurs.*

E. de Laveleye. — *De la modernité dans l'art. Revue de Belgique*, oct. 1881.

R. Ménard. — *Le monde vu par les artistes ; géographie artistique.*

E. van Overloop. — *Essai d'une théorie du sentiment du beau. Quelques observations sur la nature du sentiment esthétique.* Bruxelles.

Lucien Solvay. — *L'art et la liberté.*

H. Taine. — *Philosophie de l'art.* (C'est l'édition définitive des quatre études de Taine publiées en 1865, 1866, 1867 et 1869).

1882. A. Armand. — *François del Sarto, ses découvertes en esthétique.* Paris.

Charles Blanc. — *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison.* Paris.

Le P. Charles Clair. — *Le beau et les beaux-arts, notions d'esthétique.* Paris.

Emile Krantz. — *Essai sur l'esthétique de Descartes, étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au XVIIe siècle.* (thèse).

H. Lazerges. — *La forme et l'idéal dans l'art.*

E. Leclercq. — *L'art rationnel. Architecture, sculpture, peinture, littérature.* Bruxelles.

Ch. Lévêque. — *L'esthétique musicale en France.* Articles dans la *Revue philosophique* de 1882 à 1889. — I. *Psychologie de la musique vocale.* Ibid., t. I, p. 1, année 1882.

II. *Psychologie des instruments de musique*, 1882. Ibid., t. I, p. 256.

III. *Psychologie de l'Orchestre et de la Symphonie*, 1883. Ibid., t. I, p. 1.

IV. *Etendue et limites psychologiques de l'expression musicale*, 1883. Ibid., t. II, p. I.

V. *Psychologie des timbres*, 1884, t. I, p. 36.

VI. *Psychologie du quatuor*, 1889. Ibid. t. I, p. 113.

1883. Ch. Bénard. — *Le problème de la division des arts dans son développement historique et dans l'esthétique allemande. Revue philosophique*, t. XVI, p. 264.

Ch. Bénard. — *La vie esthétique. Etudes sur l'esthétique allemande et contemporaine. Revue philosophique*, 1883, t. I, p. 473.

J. Bourdeau. — Article. *Revue politique et littéraire.* (Analyse du livre de Krantz sur l'esthétique de Descartes, v. année 1882).

Paul Bourget. — *Essais de psychologie contemporaine.*

Alfred Fouillée. — *Critique des systèmes de morale contemporains.*

Emile Grucker. — *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne*, 2 vol. (1883-1896).

J.-M. Guyau. — *Un problème d'esthétique. L'antagonisme de l'art et de la science. Revue des deux Mondes*, 15 nov. 1883.

E. Leclercq. — *La beauté dans la nature et dans l'art.*

C. A. Molinat. — *Une révolution artistique nécessaire.*

Naville. — *La science et l'art. Critique philosophique.* 28 avril 1883.

Philbert. — *Le rire.*

L. Solvay. — *La critique et les critiques.* Bruxelles.

Sully Prudhomme. — *L'expression dans les beaux-arts, application de la psychologie à l'étude de l'artiste et des beaux-arts.* Paris.

L'abbé P. Vallet. — *L'idée du beau dans la philosophie de Saint-Thomas d'Aquin.*

J. Weber. — *Les illusions musicales.* Paris.

1884. Lucien Arréat. — *La morale dans le drame.*

A consulter : L'analyse de Fonsegrive dans la *Revue philosophique*, 1889, t. II, p. 326.

Beauquier. — *La musique et le drame, étude esthétique.* Paris.

F. Brunetière. — *Le génie dans l'art. Revue des deux Mondes*, 15 avril 1884.

Caro. — *Essai sur le génie dans l'art. Journal des savants.* Oct. 1884.

Jean-Marie Guyau. — *Les problèmes de l'esthétique contemporaine.*

A consulter : Boirac. — Etude sur Guyau dans la *Revue philosophique.* Juin 1890.

A. Fouillée. — *La morale, l'art et la religion d'après Guyau*, 1889.

Jappy. — *La critique d'art*, dans la *Fédération artistique Bruxelloise.* XI, 1-5.

Georges Lechalas. — *Sur le mode d'action de la musique. Revue philosophique*, 1884, t. I, p. 276.

J. Lemaitre. — *Questions d'esthétique*, dans la *Revue politique et littéraire*, 18 oct. 1884. (Etude sur Guyau et Séailles).

Constant Martha. — *La délicatesse dans l'art.*

MARMONTEL. — *Eléments d'esthétique musicale et considérations sur le beau dans les arts.*

LE NATUR. — *Les mathématiques appliquées aux beaux-arts.*

Elie RABIER. — *Leçons de philosophie,* tome I, *Phychologie,* chap. XLV, p. 623 à 653.

Gabriel SÉAILLES. — *Essai sur le génie dans l'art.*

Consulter un article de Jules Lemaître dans la *Revue politique et littéraire* 1884, intitulé : *Questions d'esthétique.*

E. SLINGENEYER. — *Discours sur l'art. Chronique des Beaux-arts,* 48.

1885. Ch. E. ADAM. — *Essai sur le jugement esthétique.* (thèse). Paris.

J. E. ALAUX. — *Essai sur l'art dramatique.* (thèse).

J. BÉTHUNE DE VILLERS. — *Le beau esthétique et l'idéal chrétien. Revue de l'art chrétien XXXV, 2.*

Paul BOURGET. — *Nouveaux essais de psychologie contemporaine.*

César DALY. — *L'esthétique, la science, l'art et l'histoire. Revue d'architecture,* Ve série, XII, 3, 4.

ERCKMANN-CHATRIAN. — *L'art et les grands idéalistes.*

A. GIRAUD. — *Les hérésies artistiques. La jeune Belgique.* IV, 4.

Georges LECHALAS. — *Les comparaisons entre la peinture et la musique. Revue philosophique,* 1885, t. II, p. 136.

E. MOUTON. — *La physionomie comparée, traité de l'expression dans l'homme, dans la nature et dans l'art.*

F. PAULHAN. — *Sur l'émotion esthétique. Revue philosophique,* Juin 1885.

J. PÉLADAN. — *Etudes esthétiques de décadence. Revue du monde latin,* III, 4.

Baron N. TACCONE-GALLUCI. — *Mélanges philosophiques et artistiques. Beauté et sympathie. Idéal et réalisme. Le beau substantièl et le beau créé.*

WYZEWA. — *Nos maîtres.* Paris.

1886. A. BOUTAREL. — *L'œuvre symphonique de Frantz Liszt et l'esthétique moderne, etc.*

P. DADOLLE. — *Le vrai, le bien, le beau.* Lyon. (conférence).

E. GUILLAUME. — *De l'esthétique dans l'enseignement de l'art. Gazette des Beaux-arts,* Avril 1886.

Marcel REYMOND. — *Esquisse d'une esthétique.*

ROSSI. — *Lettres d'un artiste à un savant. Revue internationale,* XII, 6.

G. SÉAILLES. — *L'origine et les destinées de l'art. Revue philosophique,* 1886, t. II, p. 337.

Alfred STEVENS. — *Impressions sur la peinture.*

1887. Ch. BÉNARD. — *L'esthétique d'Aristote. (Séances et travaux de l'Académie des Sciences morales et politiques.* Décembre 1887). Ed. Alcan. Paris, 1890.

Dr J. M. CHARCOT et Dr P. RICHER. — *Les démoniaques dans l'art.*

COENIL. — *La philosophie dans l'art. Revue littéraire et artistique*, Juillet 1887.

Félix FÉNÉON. — *Les impressionnistes en 1886.*

Anatole FRANCE. — *La vie littéraire.* Quatre séries, 1887 à 1891. (Articles publiés dans le *Temps* pendant ces cinq années. La *Préface* de la quatrième série est datée de Mai 1892).

L. JANMOT. — *Opinion d'un artiste sur l'art. (Patrie*, 29 Août 1887).

E. LECLERCQ. — *Esthétique. Revue de Belgique*, Mai 1887.

1888. Ch. BLANC. — *La sculpture.*

Maurice BOUCHOR. — *Les symboles.*

P. BOURGET. — *Etudes et Portraits.*

A. CHAIGNET. — *La rhétorique et son histoire.* Paris.

V. FULCONIS. — *Conférence sur l'art et les artistes.* Clermont-Ferrand.

E. HENNEQUIN. — *La critique scientifique.*

A consulter une analyse de Lucien ARRÉAT dans la *Revue philosophique*, 1889, t. I, p. 83.

Charles HENRY. — *Rapporteur esthétique de M. Ch. Henry. Notice sur ses applications, etc.*

Henry JOUIN. — *Esthétique du sculpteur. Philosophie de l'art plastique.*

Jules LEMAITRE. — *Corneille et la poétique d'Aristote.* Paris.

Charles MORICE. — *Demain. Questions d'esthétique.*

J. PÉLADAN. — *La décadence esthétique : l'art ochlocratique.*

B. PÉREZ. — *L'art chez l'enfant : le Dessin. Revue philosophique*, 1888, t. I, p. 280.

1889. Ch. BÉNARD. — *La mimique dans le système des Beaux-arts. Revue philosophique.* Sept. 1889, t. II, p. 225.

Dr CHARCOT et Dr RICHER. — *Les difformes et les malades dans l'art.*

FRANCQUEVILLE. — *Discours sur l'art et le goût.*

Jean-Marie GUYAU. — *L'art au point de vue sociologique* (publié par A. Fouillée). Alcan, éd. Paris.

Paul LENOIR. — *Histoire du réalisme et du naturalisme dans la poésie et dans l'art.*

Ch. MORICE. — *La littérature de tout à l'heure.*

Fr. PAULHAN. — *L'art chez l'enfant. Revue philosophique.* Déc. 1889. (Etude du livre de B. Pérez, v. 1888).

DAVID SAUVAGEOT. — *Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art.*

A consulter dans la *Revue philosophique*, 1889, t. II, p. 442, une analyse de Lucien Arréat.

Paul Souriau. — *L'esthétique du mouvement.* Alcan, éd. Paris.
Georges Vanor. — *L'art symboliste.* Paris.

1890. Emile Blémont. — *Esthétique de la tradition.* Paris.
Jules Breton. — *La vie d'un artiste. Art et nature.*
F. Brunetière. — *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature.* — I. *L'évolution de la critique.*
Le comte de Chambrun. — *Aelia. Une étude esthétique.*
Emile Michelet. — *De l'ésotérisme dans l'art.*
F. J. G. Montargis. — *L'esthétique de Schiller* (thèse). Alcan, Paris.
A. Ricardou. — *De l'idéal.* Alcan, Paris.
J. Rocafort. — *Les doctrines littéraires de l'Encyclopédie ou le romantisme des Encyclopédistes* (thèse).
Georges Sorel. — *Contributions psycho-physiques à l'esthétique. Revue philosophique,* t. I, p. 561, t. II, p. 22. 1890.
M. Valette. — *Les révolutions de l'art.*

1891. L. Arréat. — *L'hérédité chez les peintres. Revue philosophique.* Août 1891.
Ch. et Eug. Carteron. — *Introduction à l'étude des beaux-arts.* Hetzel.
Lionel Dauriac. — *Introduction à la psychologie du musicien.* Alcan, Paris.
Albert Dutry. — *Notes d'art. La jeune fille dans l'art.*
René Ghil. — *Traité du Verbe.*
Emile Leclercq. — *Philosophie de l'enseignement des beaux-arts.*
Fr. Paulhan. — *Le nouveau mysticisme.* Alcan, Paris.
Edmond Louis de Taeye. — *Etudes sur les arts plastiques en Belgique.*
G. Tarde. — *L'art et la logique. Revue philosophique,* Février-Mars 1891.

1892. L. Arréat. — *Psychologie du peintre.* Alcan, Paris.
Victor Cherbulliez. — *L'art et la nature.*
Louis Delmer. — *Les Parias dans l'art.* Conférence faite à Anvers.
Du Jardin. — *A propos d'art.* Bruxelles.
Maurice Griveau. — *Les éléments du beau. Analyse et synthèse des faits esthétiques d'après les documents du langage.* Alcan.
Emile Grucker. — *Le Laocoon de Lessing.*
Adolphe Mégret. — *Etude sur les canons de Polyclète, etc.*
Frédéric Montargis. — *L'esthétique de Schiller.*
A. Naville. — *La beauté organique. Etude d'analyse esthétique. Revue philosophique,* XVIII, 8.
Antonin Proust. — *L'art sous la République.*

Charles Rouvin. — *Poésie de l'art et des lettres.*

Martin Schweisthal. — *Théorie du beau.* Bruxelles.

J. L. Soret. — *Des conditions physiques de la perception du beau.* Genève.

L'abbé A. Thiery. — *Qu'est-ce que l'art ? Revue néo-scolastique,* Août, Nov. (Louvain).

Alexandre Weill. — *L'art est une religion et l'artiste est un prêtre.* (Œuvre de jeunesse inédite).

Maurice de Wulf. — *La valeur esthétique de la moralité dans l'art.* Bruxelles.

1893. E. Bertrand. — *Etudes sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité.*

Ch. Buls. — *L'esthétique des villes.*

J. L. J. Combarieu. — *Les rapports de la musique et de la poésie considérés au point de vue de l'expression.* (thèse), Alcan, Paris.

Alphonse Germain. — *Pour le beau. Essai de kallistique.*

Raoul de la Grasserie. — *De la classification objective et subjective des arts, de la littérature et des sciences.*

Ch. Lévêque. — *L'esthétique d'Aristoté et de ses successeurs. Journal des Savants,* Fév. 1893.

Victor Maurel. — *Un problème d'art.*

Penjon. — *Le rire et la liberté. Revue philosophique,* t. II, 1893.

Ch. Renouvier. — *Victor Hugo, le poète.* Paris, Ed. Colin. Articles primitivement publiés dans *La critique philosophique,* 1889.

H. Rolin. — *Une théorie du beau.* Bruxelles.

Paul Souriau. — *La suggestion dans l'art.* Alcan, éd. Paris.

Henri Vuagneux. — *Propos artistiques,* accompagnés d'une *Préface,* par Eug. Müntz.

1894. L. Brémont. — *Le théâtre et la poésie (questions d'interprétation). Le Paradoxe du Comédien et la suggestion dans l'art. L'enseignement de Régnier. La diction des vers.*

L. Cloquet. — *Le principe du beau en architecture.* Gand.

K. Dumon. — *Etudes d'art grec. Symétrie et harmonie. Le logeion.*

Albert Fleury. — *Exégèse de l'œuvre future.*

Alphonse Germain. — *Notre art de France.*

Phil. Gille. — *Causeries sur l'art et les artistes.*

An. Godfernaux. — *Le sentiment et la pensée et leurs principaux aspects physiologiques.*

E. Guyot. — *La boussole de l'harmonie universelle applicable aux arts des sons, de la couleur et de la forme.*

Ch. Letourneau. — *L'évolution littéraire dans les diverses races humaines.* Paris.

Albéric Magnard. — *La synthèse des arts. Revue de Paris*, 15 Sept. 1894.

D. Mercier. — *Du beau dans la nature et dans l'art. Bulletin de l'Institut supérieur de Philosophie de Louvain*, Juil. Oct. 1894.

A. Mockel. — *Propos de littérature. Esthétique du poème.*

Forthuny Pascal. — *La Custode d'or. (Essai pour un culte d'art).*

Josephin Péladan. — *Amphithéâtre des sciences mortes.* III : *Comment on devient artiste.*

Pujo. — *L'idéalisme intégral. Le règne de la grâce.* Alcan.

Paul de Reul. — *L'esthétique en Angleterre. J. Ruskin.* Bruxelles. (Extrait de la *Revue Universitaire*).

Paul Souriau. — *Le symbolisme des couleurs. Revue de Paris*, 15 sept. 1894.

Henry Van de Velde. — *Déblaiement d'art.*

1895. Léon Arnoult. — *Les éléments d'une formule de l'art en harmonie et sous la dépendance de l'infinité biologique.*

L. Arréat. — *Mémoire et imagination. Peintres, musiciens, poètes et orateurs.* Alcan, Paris.

Barley, Lejay. — *Synthèse de l'esthétique. La peinture.*

L. Cloquet. — *Essai de classification et d'appréciation des formes.*

Al. Dumas. — *Une leçon d'esthétique. Le guide musical*, n° 48, 1er Décemb. 1895. Bruxelles.

Docteur Ferrand. — *Essai de psychologie sur la musique.* (Extrait du *Bulletin de l'Académie de Médecine*). Paris.

Ad. François. — *Les grands problèmes.* III : *Le Beau.*

Alphonse Germain. — *Du beau moral et du beau formel.*

G. de Greef. — *Cours de sociologie élémentaire.* Leçon XIV : *le système esthétique. L'université nouvelle*, n° 9, 24 Fév. 1895. Bruxelles.

M. Griveau. — Articles touchant l'esthétique dans les *Annales de philosophie chrétienne*, Fév. Oct. 1895, Mai 1896, Nov. 1897, Mars 1898, Fév. Mars 1898, Août Sept. 1898, Mai 1899. Mars 1900.

» — *Une nouvelle définition de l'œuvre d'art.* (Extrait du *Mercure de France*).

Ch. Henry. — *L'esthétique des formes. Revue Blanche*, 1er Fév. 1895.

Docteur H. Laupts. — *Esthétique et astigmatisme. Revue philosophique*, Oct. 1895.

Mélinand. — *Pourquoi rit-on ? Revue des deux Mondes*, Fév. 1895.

Fél. Régnault. — *L'exagération en esthétique. Revue scientifique.* III, 44-49, 1895.

1896. G. V. Basch. — *Essai critique sur l'esthétique de Kant.* (thèse. Faculté de Paris). Alcan.

C. C. Charaux. — *Le mystère dans l'art, Annales de philosophie chrétienne,* Nov. 1896.

Ch. Féré. — *L'antithèse dans l'expression des émotions. Revue philosophique,* Nov. 1896.

Hip. Fierens-Gevaert. — *Essai sur l'art contemporain.* Alcan.

M. Griveau. — *Programme d'une science idéaliste ou des harmonies qui font la beauté dans la nature et l'œuvre d'art.* Tours.

» — *L'esthétique inconsciente. L'art moderne,* n° 30, du 26 Juil. 1896. Bruxelles.

André Hallays. — *De la mode en art et en littérature. Revue de Paris,* 1er Mai 1896.

G. Hecq, L. Paris. — *La Poétique française au Moyen âge et à la Renaissance.* Bruxelles.

Marie Jaëll. — *La musique et la psychologie.* Alcan, Paris.

M. Le Blond. — *Essai sur le naturalisme.* Mercure de France.

L. Le Foyer. — *L'avenir par le poète. Une ébauche esthétique.*

Ch. Lévêque. — *Philosophie des Beaux-arts. L'art et la nature de Cherbulliez. Journal des Savants,* Fév. 1896.

Recouvreur. — *Problèmes et visions d'art.* Nancy.

Ribot. — *La psychologie des sentiments.* Alcan, Paris.

A. Ricardou. — *La critique littéraire, étude phlilosophique.* Hachette.

Rob. de la Sizeranne. — *La religion de la beauté. Etude sur John Ruskin. Revue des deux Mondes,* 1896-1898.

L'abbé A. Thiery. — *Les beaux-arts et la philosophie d'Aristote et de Saint-Thomas.* Louvain.

1897. N. M. Antokolski. — *Notes sur l'art français. Revue de Paris,* 15 Fév. 1897.

L. Arnoult. — *L'optique physiologique et l'esthétique visuelle. Revue philosophique,* 1897, p. 7.

» — *Traité d'esthétique visuelle transcendantale, etc.*

L. Beaurin-Gressier. — *La science et l'art en sociologie.*

F. A. Benoit. — *L'art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres.* (thèse). Paris.

J. Bois. — *L'esthétique des esprits et celle des symbolistes. Revue des Revues,* 5, 1897.

H. Bordeaux. — *La vie et l'art. Sentiments et idées de ce temps.*

E. Cattier. — *Le naturalisme littéraire. L'esthétique littéraire. Revue de Belgique,* 1897, 3, 254.

Dr Chabaneix. — *Physiologie cérébrale. Le subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains.* Baillière et fils, éd. Paris.
Victor Charbonnel. — *Les mystiques dans la littérature présente.* Mercure de France.
C. C. Charaux. — *L'art et la pensée.* Extrait du *Bulletin de l'Académie delphinale*, 4e série, t. 10.
Fr. Cousot. — *Les lois de l'art. Nouvelle Revue internationale*, 1-15 Août, 30 Décembre 1897.
Albert Cozanet. — *De la corrélation des sons et des couleurs en art.*
Croiset. — *La poétique d'Aristote d'après le professeur Butcher. Revue française d'Edimbourg*, 2 Mars 1897.
Jean Delville. — Articles dans *L'art idéaliste de Bruxelles*, 18 Mars 1897, 13 Mai 1897, 13 Mars 1898.
Desgranges. — *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire (1800-1814).* (thèse).
E. Faguet. — *Le génie dans l'art. Revue Bleue*, 17 Avril 1897.
» — *Esthétique et morale. Revue Bleue*, 8 Oct. 1898.
Jules Feller. — *Les malentendus de la critique.* Extrait de la *Revue de Belgique.*
G. Feugère. — *L'esthétique chrétienne au XIXe siècle. Annales de philosophie chrétienne*, 1897, p. 409.
H. Fierens-Gevaert. — *L'art public. Revue de Paris*, 15 Nov. 1897.
M. Griveau. — Articles dans la *Revue générale internationale, scientifique, littéraire et artistique*, 1897.
E. Halévy. — *L'explication du sentiment. Revue de Métaphysique et de morale.* 1897.
C. R. C. Herckenrath. — *Questions d'esthétique. Le problème du tragique ; le comique et le rire. Revue Bleue*, 23 oct.
» — *Problèmes d'esthétique et de morale.* Alcan, Paris.
L. Jamet. — *Le sentiment du beau* (discours).
Paul Janet. — *Histoire des doctrines esthétiques en Allemagne.* Lessing. *Journal des Savants*, 1897, p. 143.
Lacombe. — *Du comique et du spirituel. Revue de Métaphysique et de morale*, 1897.
Latour. — *L'admiration. Revue néo-scolastique de Louvain*, 1897, p. 5,
Ch. Lévêque. — *La psychologie des sentiments, par Th. Ribot. Journal des Savants*, 1897, p. 129 et suiv.
Mockel. — *Réflexions sur la critique. Revue de Belgique.* Nov. 1897.

Docteur P. RICHER. — *Dialogue sur l'art et la science. Nouvelle Revue*, 1-15 juil. et 1er août 1897.

Paul SOURIAU. — *L'attrait physique et la beauté. Nouvelle Revue*, 15 juin 1897.

1898. Ed. BAËS. — *La mission de la critique. L'art idéaliste.* Bruxelles, 13 mars 1898

» — *Le symbole et l'allégorie.* Bruxelles.

Léon BAZALGETTI. — *L'esprit nouveau dans la vie artistique, sociale et religieuse.*

J. C. BROUSSOLLE. — *La vie esthétique. Essais de critique artistique et religieuse.* Perrin, Paris.

Ferd. BRUNETIÈRE. — *L'art et la morale.*

P. V. DE LA PORTE. — *La religion de la beauté. Etudes.*

DROVIN. — *Remarques sur les rapports de la représentation et du sentiment. Revue de métaphysique et de morale*, 1898.

E. DURCKEIM. — *Représentations individuelles et représentations collectives. Revue de métaphysique et de morale*, 1898.

Ch. FUINEL. — *Art et critique.*

Ed. GALABERT. — *Le rôle social de l'art.*

G. GEOFFROY. — *Causerie sur le style, la tradition et la nature. Revue des arts décoratifs*, 1898, p. 7.

L. GÉRARD-VARET. — *L'ignorance et l'irréflexion* (thèse). Alcan.

Emile GIELKENS. — *Pour l'art et le progrès.*

C. GOUNOD. — *La nature et l'art. La Fédération artistique.* Bruxelles 1898, p. 43.

R. DE GOURMONT. — *Psychologie de la métaphore. Revue Blanche*, 1898, p. 129.

M. GRIVEAU. — *L'esthétique de la nature, Revue encyclopédique*, 1898.

P. LACOMBE. — *Introduction à l'histoire littéraire.*

H. LEHR. — *Qu'est-ce que l'art ? Revue chrétienne.* Sept. 1898.

P. MALAPERT. — *La perception de la ressemblance. Revue philosophique*, 1898.

Ch. MOURRE. — *Le sentiment esthétique. Annales de philosophie chrétienne.* Mai 1898.

F. PAULHAN. — *L'invention. Revue philosophique*, XXIII, 3.

Joséphin PÉLADAN. — *La décadence esthétique. Réponse à Tolstoï.*

Jean PÉRÈS. — *L'art et le réel, essai de métaphysique fondée sur l'esthétique.* Alcan, Paris.

Gabriel PRÉVOST. — *Essai d'une nouvelle esthétique basée sur la physiologie.*

Fél. RÉGNAULT. — *L'imitation dans l'art. Revue scientifique*, 1898, 10 sept.

Le P. Gaston SORTAIS. — *De la beauté d'après Platon, Aristote et Saint Augustin.* Paris.

1899. L. Arréat. — *L'esthétique d'après quelques récents ouvrages. Revue philosophique,* 1899.

Azbel. — *Entretiens sur l'esthétique,* 2 vol.

» — *L'esthétique nouvelle altéique. Le beau est sa loi.*

E. Bernard. — *Simples réflexions sur l'art. Spectateur catholique.* 1899.

J. Bourgoin. — *Etudes architectoniques.*

A. Brocard. — *Ce que c'est que l'art.*

Claude-Charles Charaux. — *Le beau, l'art et la pensée. Lettres et journal de la montagne.*

E. Dacier. — *Histoire et philosophie des styles. Revue de l'art ancien et moderne,* 1899.

Paul Desjardins. — *Les Salons de 1899.* Avant-propos. *Gazette des Beaux-Arts.* Mai 1899.

J. P. Durand (De Gros). — *Nouvelles recherches sur l'esthétique et la morale.* Alcan, Paris.

L'abbé P. Gaborit. — *La connaissance du beau. Sa définition. Application de la définition aux beautés de la nature.*

Havard. — *Histoire et philosophie des styles.*

José Hennebicq. — *L'art et son but. Messager de Bruxelles,* 1899, n° 341.

A. Lalande. — *La dissolution opposée à l'évolution dans les sciences physiques et morales.* Alcan, Paris.

F. Le Dantec. — *Le mécanisme de l'imitation. Revue philosophique,* Oct. 1899.

E. Marguery. — *L'œuvre d'art et l'évolution.* Alcan, Paris.

Paul Maryllis. — *Les Harmonies naturelles.* La 2e édit., 1903, porte le titre : *Science esthétique.*

Emile Motte. — *Une heure d'art.* Bruxelles.

Gabriel Mourey. — *Les arts de la vie et le règne de la laideur.*

L'abbé Sertillanges. — *L'art et la morale.*

A. de la Sizeranne. — *Les prisons de l'art. Revue des deux Mondes,* 1er Nov. 1899.

Emile Soldi. — *La langue sacrée,* t. II. *Le temple de la fleur, etc. Origine de l'art.*

Robert de Souza. — *Etudes sur la poésie nouvelle. La poésie populaire et le lyrisme sentimental.*

Valette. — *Les révolutions de l'art.*

Théodore Wechniakoff. — *Savants, penseurs et artistes. Biologie et pathologie comparées.*

L. Winiarski. — *L'équilibre esthétique. Revue philosophique,* Juin 1899.

1900. Anonyme. — *Esthétique de la photographie.*

Beaujon. — *L'école symboliste.*

P. A. Bélanger. — *Un guide au pays du beau.* (Publié par les Pères de la Compagnie de Jésus).

H. Bergson. — *Le rire, essai sur la signification du comique.* Alcan, Paris.

Henry Bordeaux. — *Les écrivains et les mœurs. Notes et figurines.*

L'abbé F. Boulenger. — *La critique littéraire en France au XIX*e *siècle.*

Et. Bricon. — *Psychologie d'art. Les maîtres de la fin du XIX*e *siècle.*

E. Jacques Dalcroze. — *Le cœur chante. Sensations d'un musicien.*

J. Delville. — *La mission de l'art. Etude d'esthétique idéaliste.*

L. Dimier. — *Prolégomènes à l'esthétique.* (Extrait de la *Revue de Métaphysique et de Morale*, Juil.)

L'abbé E. Dubedout. — *Le sentiment chrétien dans la poésie romantique.*

Dubosc (modèle). — *Soixante ans dans les ateliers des artistes.*

Dubosq. — *Théorie des Beaux-Arts. Revue philosophique.* I, 1.

J. P.-Durand (de Gros). — *Nouvelles recherches sur l'esthétique et la morale.* Ed. Alcan, Paris. (Etudes écrites vers 1864).

Favre. — *La musique des couleurs.* Schleicher, éd.

A. Fessy. — *La poésie éducatrice* (thèse).

R. de Flers. — *Essais de critique. Le théâtre et la ville.*

L'abbé P. Gaborit. — *Le beau dans les œuvres littéraires.*

R. Gallet. — *Le théâtre moderne et les études classiques.*

G. Geoffroy. — *La vie artistique.* Tomes VI à VIII. 1900 à 1903.

F. A. Gevaert et J. C. Wolgraf. — *Les problèmes musicaux d'Aristote. Texte grec avec traduction française, notes philologiques, commentaire musical et appendice.*

E. Gielkens. — *Discours sur l'art.*

Rémy de Gourmont. — *La culture des idées.*

Maurice Hamel. — *Un siècle d'art. Revue de Paris.* 1er sept. 1er oct. 1900.

J. Jaouen. — *De l'esprit littéraire : du talent et des nécessités entraînant sa consécration ; journalisme et actualité.*

Ch. Lacouture. — *Esthétique fondamentale.*

J. Larguier de Bangels. — *Les méthodes de l'esthétique expérimentale. Année psychologique.*

G. Larroumet. — *Petits portraits et notes d'art,* 2e série.

L. Levrault. — *La comédie. (Evolution du genre).*

C. Mendès. — *L'art au théâtre,* tome III.

Emile Michel. — *De la production de l'œuvre d'art.* Dans : *Essais sur l'histoire de l'art.* Paris.

A. MITHOUARD. — *Le tourment de l'unité.* (Mercure de France).
R. P. MONTAGNE. — *Le sentiment esthétique. Revue thomiste.* Sept.
F. PAULHAN. — *La psychologie de l'invention.* Alcan, Paris.
J. PÉLADAN. — *L'esthétique et l'enseignement. Revue Bleue.* 4e série, XX, 713.
E. QUET. — *La puissance du théâtre en France.*
J. QUEX. — *Le théâtre et la Société française de 1815 à 1848.*
G. RENARD. — *La méthode scientifique de l'histoire littéraire.* Alcan, Paris.
A. RENUCCI. — *L'influence de la religion dans l'art.*
Th. RIBOT. — *Essai sur l'imagination créatrice.* Alcan, Paris.
Henry ROUSSEAU. — *Questions d'art : un soir au musée des plâtres.*
J. RUINAT DE GOURMIER. — *Le peuple et la littérature française à la fin du XIXe siècle.*
Camille SAINT-SAENS. — *Portraits et Souvenirs. L'art et les artistes.*
Charles DE SPRIMONT. — *La genèse de l'art. La Lutte.* Bruxelles, p. 225.
Léon WÉRY. — *La beauté, étude d'esthétique. Revue de Belgique.* XXIX, 252 et XXX, 147.

1901. Ch. ALBERT. — *L'art mimique.*
AZBEL. — *Entretiens sur l'esthétique, etc.*
M. BEAUBOURG. — *Du grotesque et du tragique à notre époque.* (Conférence).
S. BRAY. — *Du beau. Essai sur l'origine et l'évolution du sentiment esthétique.* Ed. Alcan, Paris.
F. CAREZ. — *Les publications immorales.*
H. CHABEUF. — *L'art et l'archéologie.*
G. DENOINVILLE. — *Sensations d'art.* Tomes I à IV.
L. DUMONT WILDEN. — *Les grandes époques de l'esprit français.*
V. EGGER. — *L'innovation psychique. Association de ressemblance et imagination. Revue des cours et conférences.* 10 Janv. 14 Fév. 1901.
L. ERY. — *Le rôle de la critique d'art. La Fédération artistique Bruxel.* Nos 48 et suiv.
R. FATH. — *L'influence de la science sur la littérature française dans la seconde moitié du XIXe siècle.*
FÉLIX. — *Mauggha. Promenades à travers le monde, l'art et les idées.*
A. GERMAIN. — Articles dans les *Annales de philosophie chrétienne.* Juin, Août, Sept., Oct. 1901 et Janv. 1902.
G. GODIN. — *L'esthétique et la décentralisation d'art.*

M. GRIVEAU. — *La sphère de beauté. Lois d'évolution, de rythme et d'harmonie dans les phénomènes esthétiques.*

Dr HALLEZ. — *Considérations sur le beau et les beaux-arts. Revue Néo-scolastique de Louvain.* Août 1901.

H. HAMEL. — *Art et critique,* (1re série).

Victor HUGO. — *Le goût. Revue de Paris.* 1er Oct. 1901.

JACCOUD. — *Considérations esthétiques sur l'homme. Revue de la Suisse catholique.* Nov. et Déc. 1901.

E. JOLY. — *L'art, l'amour, la mystique.* (Conférence). *La libre esthétique.* Bruxelles.

L. JUGLAR. — *Le style dans les arts et sa signification historique.* (thèse).

G. KAHN. — *L'esthétique de la rue.*

J. LAHOR. — *L'art nouveau.*

M. LE BLOND. — *Le théâtre héroïque et social.* (Conférence).

Camille LEMONNIER. — *L'art et la vie. L'idée libre.* 27, Bruxelles.

L. LEVRAULT. — *Drame et tragédie. (Evolution du genre).*

AZAR DU MAREST. — *A travers l'idéal. Fragments du journal d'un peintre.*

Camille MAUCLAIR. — *L'art en silence.*

R. MAULDE DE LA CLAVIÈRE. — *L'art de la vie.*

R. PETRUCCI. — *Cours d'esthétique.* Bruxelles.

DE SAINT-AUBAN. — *L'idée sociale au théâtre.*

SULLY PRUDHOMME. — *Testament poétique.*

Dr P. RICHER. — *L'art et la médecine.*

A. ROUX. — *La vie artistique de l'humanité.*

P. DE QUERLON. — *L'activité artistique.*

Michel SALOMON. — *Art et littérature.*

M. SEPET. — *Origines catholiques du théâtre moderne.*

A. SOREL. — *Etudes de littérature et d'histoire.*

G. SOREL. — *La valeur sociale de l'art.*

Le R. P. J. SOUBEN. — *La manifestation du beau dans la nature.*

Paul SOURIAU. — *L'imagination de l'artiste.*

R. DE SOUZA. — *L'action esthétique. L'art public.* (Extrait de la *Grande Revue,* 1er Août 1901).

P. STAPFER. — *Des réputations littéraires. Essai de morale et d'histoire.* (2e série).

Maria STAR. — *Ames de chefs-d'œuvre.*

THOREL. — *L'interprétation dans l'art. Nouvelle Revue.* 15 Sept. 1901.

Amédée VIGNOLA. — *Les maîtres du nu.* (1re série *Salon de 1901*).

1902. Anonyme. — *Art dramatique et musical en 1901.* 2 vol.

Anonyme. — *La Foi nouvelle.* Recueil de poèmes précédé d'un manifeste.

Vict. Basch. — *La poétique de Schiller.* Alcan, Paris.
Beaunier. — *La poésie nouvelle.*
C. Bergmans. — *La musique et les musiciens. Apologie de la musique, ses effets physiologiques et psychologiques, ses origines et son développement ; son histoire en Belgique et dans les autres pays d'Europe.*
Bordier. — *L'esthétique scientifique. Annales de l'Université de Grenoble*, XIV, 198.
Ed. Bounaffé. — *Etudes sur l'art et la curiosité.*
L. Bray. — *Du beau. Essai sur l'origine et l'évolution du sentiment esthétique.*
J. C. Broussolle. — *La critique mystique et Fra Angelico.*
Jean Capart et Jean de Mot. — *Quelques phases de l'évolution de l'art dans l'antiquité.*
Ed. Claris. — *De l'impressionnisme en sculpture. Aug. Rodin et Medardo.*
M. Couyba. — *L'art et la démocratie.*
H. Delacroix. — *L'art et la vie intérieure. Revue de Métaphysique et de morale.* Mars 1902.
E. Doumergue. — *L'art et le sentiment dans l'œuvre de Calvin.* (Trois conférences).
G. Doutrepont. — *De la critique littéraire en France au XIXe siècle.*
Ernest Dupuy. — *Paradoxe sur le Comédien de Diderot.* Edition critique avec introduction, notes, etc.
Ernest-Charles. — *La littérature française d'aujourd'hui.*
E. Faguet. — *Propos littéraires.* 3 vol.
A. Germain. — *Le sentiment de l'art et sa formation par l'étude des œuvres.*
Victor Giraud. — *Principaux courants de la littérature française au XIXe siècle.*
R. de Gourmont. — *Le problème du style. Questions d'art.*
J. Grasset. — *Les limites de la biologie.* (On y trouve des théories intéressant l'esthétique). Alcan, Paris.
Janssen. — *Science et poésie*, discours prononcé par M. Janssen, délégué de l'Académie des Sciences, dans la séance publique annuelle des cinq Académies le 25 oct. 1902.
L. Juglar. — *Le style dans les arts et sa signification historique.*
G. Kahn. — *Symbolistes et décadents.*
L. Labrouste. — *Philosophie des beaux-arts. Esthétique monumentale.*
J. Lahor. — *L'art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple.*
E. Langlois. — *Recueil d'Arts de seconde rhétorique.*
A. Lavignac. — *L'éducation musicale.*

Georges LECHALAS. — *Etudes esthétiques.* Alcan, Paris.

LEE VERNON. — Article sur l'esthétique de Groos, Stern et Lipps. *Revue philosophique*, Juillet 1902.

L. DE HELLOCO. — *Les genres littéraires.*

L. LEVRAULT. — *La poésie lyrique. (Evolution du genre).*

C. MEERENS. — *La science musicale à la portée de tous les artistes et amateurs.*

Eug. MONTFORT. — *La beauté moderne.* Conférence du Collège esthétique.

G. PAILLARD-FERNET. — *Des sources naturelles de la musique. Recherches et déductions dans la théorie musicale et les harmoniques.*

E. PIERRET. — *Voluptés d'artiste. Paris, Londres, Madrid.*

Louis PRAT. — *L'art et la beauté. Kolliklès.* Alcan, Paris.

Paul RENAUX DE BOUBERS. — *La beauté. Bulletin de l'Association belge de photographie,* p. 119, 282.

Dr P. RICHER. — *Introduction à l'étude de la figure humaine.*

R. DE LA SIZERANNE. — *Le miroir de la vie. Essais sur l'évolution esthétique.* 1re série.

Le P. Gaston SORTAIS. — *Traité de Philosophie.* Tome II. *Esthétique.*

» — *L'art et la science. Revue de philosophie.* 1er Déc. 1902, 1er Avril 1903.

J. TROUBLAT. — *Essais critiques. (Sainte-Beuve, J.-J. Rousseau, la marquise de Condorcet, etc.).*

Jehan Georges VIBERT. — *La comédie en peinture.*

Ch. VILDRAC. — *Le Verlibrisme. Etude critique sur la forme poétique irrégulière.*

A. WALGRAVE. — *L'émotion poétique. Revue néo-scolastique.* Août 1902. Louvain.

1903 ANONYME. — *Art dramatique et musical au XXe siècle*, 3e année.

L. ARRÉAT. — *Observations sur une musicienne. Revue de philosophie.* Sept. 1903.

E. BAËS. — *De la beauté moderne. Fédération artistique.* 25 oct. et suivants.

Mme J. BARTET. — *Causerie sur l'art dramatique.*

Paul BASTIER. — *Fénelon critique d'art.*

P. DE BOUCHAUD. — *Considérations sur quelques écoles poétiques et sur les tempéraments à apporter à certaines règles de la prosodie française.*

F. BRUNETIÈRE. — *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française,* 7e série.

J. Roger CHARBONNEL. — *Essai sur l'apologétique littéraire du XVIIe siècle à nos jours* (avec quelques lettres de MM. Victor Giraud, Faguet et Laberthonnière).

E. de Chavanne. — *Le modèle.*
F. Clerget. — *Le romantisme* (1757-1902).
» — *Ecrivains d'hier et d'aujourd'hui.*
Henry Cochin. — *Quelques réflexions sur les Salons. Gazette des beaux-arts.* Juin-Juill. 1903.
R. Doumic. — *Hommes et idées du XIXe siècle.*
L. Dugas. — *L'imagination.*
G. Dumesnil. — *L'âme et l'évolution de la littérature des origines à nos jours.* 2 vol.
Dr P. Frédault. — *La science et l'art dans la philosophie.*
H. Fierens-Gevaert. — *Nouveaux essais sur l'art contemporain.*
» — *Esthétique et philosophie de l'art.* (Résumé du Cours professé par M. Fierens-Gevaert).
Dr Maurice de Fleury. — *L'Esthétique en tant que phénomène de mémoire. Revue de philosophie.* Avril 1903.
André Fontaine. — *Essai sur les principes et les lois de la critique d'art.*
E. Gilbert. — *Nos lettres en danger.*
V. Giraud. — *Le problème religieux et la littérature française au XIXe siècle.*
G. Greux. — *Flore artistique. Les sept structures de la fleur. Recherche de l'art moderne dans la flore sauvage.*
J. Laforgue. — *Œuvres complètes. Mélanges posthumes. Notes d'esthétique.*
Lee Vernon. — *Psychologie d'un écrivain sur l'art.* (Observation personnelle). *Revue philosophique.* Sept. 1903.
L. Maeterlinck. — *Le genre satirique dans la peinture flamande.*
Camille Mauclair. — *Idées vivantes.*
C. Mendès. — *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900. Rapport à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.*
F. de Miomandre. — *L'art de la tradition. L'Occident.* Août 1903.
A. Mony. — *Etudes dramatiques.* 2 vol.
P. Paillotte. — *Suggestion musicale.*
J. Péladan. — *Les secrets des anciennes maîtrises. Une esthétique pratique. Revue Bleue,* XIX.
H. Pergament. — *Le théâtre politique en France depuis 1789.*
M. G. Rageot. — *L'état actuel des théories sur la nature des émotions. Revue générale des sciences.* 15, 9.
Retté. — *Le symbolisme. (Anecdotes et souvenirs).*

Romain ROLLAND. — *Le théâtre du peuple.*

Fr. ROUSSEL-DESPIERRE. — *L'idéal esthétique. (Esquisse d'une philosophie de la beauté).*

Le P. Gaston SORTAIS. — *Excursions artistiques et littéraires.*

T. SURAU. — *Des esprits directeurs de la pensée française du Moyen âge à la Révolution.*

E. TARDIF. — *Essai de musique transcendentale. Les sons et les couleurs.*

Marius VACHON. — *Pour devenir un artiste. Maximes, conseils et exemples d'après les maîtres français contemporains.*

L'abbé Ch. VINCENT. — *Théorie des genres littéraires.*

T. DE WYZEWA. — *Peintures de jadis et d'aujourd'hui.*

1904. Charles ALBERT. — *Pourquoi et comment entreprendre une définition de l'art. Les temps nouveaux.*

Em. BARAT. — *Le style poétique et la révolution romantique.*

Marcel BRAUNSCHWIG. — *Le sentiment du beau et le sentiment poétique. (Essai sur l'esthétique du vers).* (thèse). Ed. Alcan, Paris.

Lionel DAURIAC. — *Essai sur l'esprit musical.* Ed. Alcan, Paris.

DAUVÉ. — *L'enseignement du beau. Fédération artistique.* XXXI, 13.

A. DAXHELET. — *Une crise littéraire. Symbolisme et symbolistes.*

R. DEBUCHY. — *Théorie brève de la composition littéraire.*

J. DODY. — *Classification de l'art. Revue intern. soc.* Nov. 1904.

P. ELIADE. — *Impressions de théâtre.*

» — *Causeries littéraires.* 3 vol.

E. ERNAULT. — *Sur le langage poétique.*

J. DE FLANDREYSY. — *Vers le beau.*

A. FONTAINAS. — *La vie, l'art, la science. Mercure de France.* Nov. 1904.

P. L. GARNIER. — *Les fins de l'art contemporain.*

P. GAULTIER. — Article dans la *Revue philosophique.* Sept. 1904.

Al. GERMAIN. — *Le style dans les arts et sa signification historique. Annales de philosophie chrétienne.* Fév. 1904.

M. GRAMMONT. — *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie.*

J. M. GROS. — *Le mouvement littéraire socialiste depuis 1830.*

GROS JOHANNÈS. — *La critique et les critiques. Grande Revue.* 15, 6.

Remy DE GOURMONT. — *Promenades littéraires.*

H. HAVARD. — *L'art et le confort dans la vie moderne.*

P. HERMANT. — *De la nature de l'imagination créatrice. Revue de philosophie.* Oct. 1904.

G. HUE. — *L'art populaire. Enquête de la presse.*

Marie Jaëll. — *L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques.*

L. Laberthonnière. — *Le réalisme chrétien et l'idéalisme grec.*

Gérard de Lacaze-Duthiers. — *La critique et la beauté. Jeune Champagne*, 15, 6.

F. Le Dantec. — *Artistes et savants. Les arts de la vie.* Mars 1904.

A. Le Roy. — *L'aube du théâtre romantique.*

L. Lumet. — *L'art pour tous.*

Camille Mauclair. — *L'impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres.*

A. Mithouard. — *Traité de l'Occident.*

G. Ch. Normandy. — *La poésie sociale contemporaine en France.*

Dr E. Ogé. — *Quelques considérations sur les rapports de la littérature et de la médecine.* (Vulgarisation médicale).

F. Paulhan. — *L'immoralité de l'art. Revue philosophique.* Déc. 1904.

A. Sainte Marie Perrin. — *Les idées d'un critique d'art. Revue hebdomadaire*, 28, 5.

Henry Provensal. — *L'art de demain. Vers l'harmonie intégrale.*

A. Reggio. — *Au seuil de leur âme. Etudes de psychologie critique.*

Th. Ruyssen. — *Essai sur l'évolution psychologique du jugement.*

R. de la Sizeranne. — *Les questions esthétiques contemporaines.*

Paul Souriau. — *La beauté rationnelle. Légitimité de l'esthétique rationnelle. Détermination de l'idée du Beau.* Alcan, Paris.

R. de Souza. — *L'action esthétique. L'art public.*

Jean Teincey. — *Impressions d'art. Tolstoï et Ruskin. Quinzaine* 16 Déc. 1904.

E. Trélat. — *Questions d'art.*

Vaschide et Vurpas. — *Du coefficient sexuel de l'impulsion musicale.* (Extrait des *Archives de neurologie*).

Doctoresse Verdier. — *La musique et la médecine. Effets psycho-physiologiques. Bases de la musicothérapie.*

François Veuillot. — *Les prédicateurs de la scène.*

H. Warnery. — *Littérature et morale. Essais et discours.*

M. de Wulf. — *Introduction à la philosophie néo-scolastique.* Bibl. de l'Institut supérieur de philosophie de Louvain. (§ 31. *L'esthétique*).

1905. E. Baës. — *Le sens esthétique. Journal des artistes*, 29 Oct. 1905.

A. Bazaillas. — *De la signification métaphysique de la musique, d'après Schopenhauer.*

L. Bernard. — *Réflexions d'un témoin de la décadence du Beau.*
Le P. B. Brabant. — *L'art et la morale.*
J. Breuil. — *L'art à ses débuts. Revue de philosophie*, Août 1905 et suiv.
J. C. Broussolle. — *Etudes d'art, de voyage, de religion. Les fresques de l'Aréna à Padoue.*
F. Carez. — *Etudes et portraits littéraires.*
Charles. — *Théories poétiques d'autrefois. Feuillets littéraires.* 7.
J. F. C. Clère. — *Causeries, réflexions et souvenirs sur la peinture.*
E. Daelen. — *La moralité du nu. Ouvrage artistique illustré par le nu photographique.*
Lionel Dauriac. — *Les questions esthétiques contemporaines. Revue latine*, 25, 7.
J. Dody. — *Les questions sentimentales en sociologie. L'amour, la religiosité, l'art.*
E. Dony. — *Regardons, étudions nos œuvres d'art. Premier commentaire esthétique.*
A. Dorchain. — *L'art des vers.*
L'abbé L. Etienne. — *L'apostolat de l'art.*
H. Fierens-Gevaert. — *Esthétique et philosophie de l'art.* Brux.
A. Gide. — *Prétextes. Réflexions critiques sur quelques points de littérature et de morale.*
Remy de Gourmont. — *Promenades philosophiques.*
L'abbé H. Gwelle. — *Un cours d'esthétique artistique dans les classes supérieures d'humanités anciennes.*
Henry Hamel. — *Causerie sur l'art et les artistes.*
H. Hébert. — *L'art de développer le sentiment musical chez l'enfant.*
Joet de Lyris. — *Le goût en littérature.*
Gustave Kahn. — *La conception réaliste de l'art. Nouvelle Revue,* 15 Mars 1905.
Adolphe Lacuzon. — *Du sens de la beauté et de son évolution. An. de la Jeunesse laïq., 8.*
H. Lapauze. — *Mélanges sur l'art français.*
A. Laroppe. — *L'analyse et les sources du beau. Annales de philosophie chrétienne*, Juin 1905.
Ph. Lebesque. — *L'au-delà des grammaires.*
G. Le Cardonnel et Ch. Vellay. — *La littérature contemporaine. Opinions des écrivains de ce temps.*
A. Lechalas. — *Dilettantisme. Annales de philosophie chrétienne*, Juin 1905.
Lee Vernon. — *Essais d'esthétique empirique. L'individu devant l'œuvre d'art. Revue philosophique*, Janv., Fév. 1905. (notes personnelles).

F. MENTRÉ. — *Le problème du génie. Revue de philosophie,* Juin 1905.

C. MÉRÉ. — *La tragédie contemporaine.*

M. MOUCLIER. — *Le génie des poètes français.*

J. MONNIER. — *La descente aux enfers. Etude de pensée religieuse, d'art et de littérature.*

Fr. PAULHAN. — *La moralité indirecte de l'art. Revue philosophique,* Mai 1905.

J. PÉLADAN. — *Une esthétique nouvelle. Les arts de la vie.*

G. PÉLISSIER. — *Etudes de littérature et de morale contemporaines.*

J. PÉRÈS. — *Réalisme et idéalisme dans l'art. Revue philosophique,* Avril 1905.

Th. RIVIÈRE. — *Causerie sur l'art et les peuples.*

E. RODOCANACHI. — *Le concept de la beauté en Italie du XIIe au XVIe siècle.*

Jules ROMAINS. — *Les sentiments unanimes de la poésie. Penseur.* 4.

Jean ROYÈRE. — *Esthétique métaphysique. Ecrits pour l'art,* Avril 1905 et suiv.

Guy DE TÉRAMOND. — *La physiologie du nu.*

Van den BOSCH. — *Impressions de littérature contemporaine.*

E. VANDERVELDE. — *Essais socialistes. L'alcoolisme, la religion, l'art.*

E. WARRAINS. — *La logique de la beauté. Revue de philosophie,* Nov. 1905.

1906. Paul ANDRÉ. — *Le problème du sentiment. Essai d'investigation littéraire.*

L. ARRÉAT. — *Art et psychologie individuelle.* Ed. Alcan, Paris.

J. BARBEY D'AUREVILLY. — *Poésies et poètes.*

E. BAYARD. — *Les arts et leur technique. Comment on fait un tableau, une statue, une maison,* etc.

René BAZIN. — *Questions littéraires et sociales.*

A. BEAUNIER. — *L'art de regarder les tableaux.*

Henri BÉRAUD. — *L'héritage des symbolistes. Origine, technique et défense du vers libre français.*

Henri BONASSE. — *Bases physiques de la musique.*

Pierre DE BOUCHAUD. — *La poétique française, le présent et l'avenir.*

Paul BOURGET. — *Etudes et portraits,* tome III. *Sociologie et littérature.*

J. BRUNIER. — *De l'ordre et du type dans les arts sonores et du mouvement ; coup d'œil sur les arts plastiques de la ligne ; évolution de la musique.*

G. CASELLA et E. GAUBERT. — *La nouvelle littérature*, 1895-1905.

Albert CASSAGNE. — *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, (thèse).

Jules ECORCHEVILLE. — *De Lulli à Rameau, 1690-1730 : l'esthétique musicale.*

P. GAULTIER. — *Le sens de l'art, sa nature, son rôle, sa valeur.*

» — Articles dans la *Revue philosophique*. Sept., Oct. 1906.

Remy DE GOURMONT. — *Promenades littéraires*. 2e série.

Fr. HELLOUIN. — *Essai de critique de la critique musicale.*

G. DE LACAZE-DUTHIERS. — *L'idéal humain de l'art.*

Ph. LEBESQUE. — *Aux fenêtres de France.*

Jean LIBERT. — *L'impulsionnisme et l'esthétique.*

Mathis LUSSY. — *De la culture du sentiment musical.*

Camille MAUCLAIR. — *Trois crises de l'art actuel.*

Léon PASCHAL. — *Le génie. Revue de Belgique*. Janv., Févr., Mars, Avril 1906.

J. L. ROUMÉGUÈRE. — *Conférence sur une tentative de peinture scientifique.*

SCHÜTZ-ROBERT. — *La libre pensée dans l'art.*

Paul SOURIAU. — *La rêverie esthétique, essai sur la psychologie du poète*. Alcan, Paris.

R. DE SOUZA. — *Où nous en sommes. La victoire du silence. Etude sur la poésie nouvelle.*

Paul STAPFER. — *Questions esthétiques et religieuses*. Alcan, éd. Paris. (Articles publiés dans la *Revue Bleue*. 27 août, 3 sept., 17 sept. et 24 sept. 1887).

Ad. THALASSO. — *Le théâtre libre.*

A. TSCHUI. — *Prolégomènes à tout essai de littérature française.*

F. VIAL et L. DENISE. — *Idées et doctrines littéraires du XVIIe siècle* (extraits des préfaces, traités et autres écrits théoriques). Delagrave, éd. Paris.

P. VULLIAUD — *La pensée ésotérique de Léonard de Vinci.*

1907. Paul ADAM. — *L'art et la nation* (discours).

Pierre BERGER. — *William Blake. Mysticisme et poésie* (thèse).

E. BLÉMONT. — *Artistes et penseurs.*

M. BRAUNSCHWIG. — *L'art et l'enfant. Essai sur l'éducation esthétique.*

Adolphe BRISSON. — *Le théâtre et les mœurs.*

Ferdinand BRUNETIÈRE. — *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*. 8e série.

C. CHERFILS. — *Le canon de Turner. Essai de synthèse critique des théories picturales de Ruskin. Thèses néo-ruskiniennes.*

Paul CLAUDEL. — *Art poétique.*
Jules COMBARIEU. — *La musique, ses lois, son évolution.* Flammarion, éd., Paris.
Elie FAURE. — *Formes et forces.*
Gaston FROMMEL. — *Etudes littéraires et morales.*
Henri GOUJON. — *L'expression du rythme mental dans la mélodie et dans la parole.*
José HENNEBICQ. — *L'art et l'idéal.*
Dr José INGEGNIEROS. — *Le langage musical et ses troubles hystériques, études de psychologie clinique.* Alcan, Paris.
A. KAHN. — *Le théâtre social en France de 1870 à nos jours.* (thèse).
Pierre LASSERRE. — *Les idées de Nietzsche sur la musique.*
A. LE PAILLEUR. — *La question théâtrale.*
Emile MAQUIN. — *L'art et l'hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales.*
Fr. PAULHAN. — *Le mensonge de l'art.* Alcan, Paris.
J. PÉLADAN. — *Introduction à l'esthétique.*
Th. PLETINCK et Th. ABBELOUS. — *Le modelage à l'école primaire. Son rôle dans l'éducation esthétique.*
André PIRRO. — *L'esthétique de Jean Sébastien Bach.*
M. C. POINSOT. — *Spectacles et recueillements. Littérature sociale.*
Marcel RÉJA. — *L'art chez les fous ; le dessin, la prose, la poésie.*

1908. Dr A. ANTHEAUME et Dr G. DROMARD. — *Poésie et folie, essai de psychologie et de critique.*
Arvède BARINE. — *Poètes et névrosés : Hoffmann, Quincey, E. Poe, G. de Nerval.*
Emile BAYARD. — *L'amour dans l'art et la vie.*
A. BAZAILLAS. — *Musique et inconscience ; introduction à la psychologie de l'inconscient.* Alcan, Paris.
BELLOT. — *Notes sur le symbolisme.*
Ricciotto CANUDO. — *L'homme. Psychologie musicale des civilisations. (Le livre de l'évolution).*
Georges CARDON. — *Les beaux-arts.*
Achille CESBRON. — *Essai d'analyse esthétique. La Musie.*
Mgr H. L. CHAPON. — *La critique traditionnelle et les novateurs.*
Ch. M. COUYBA. — *Les beaux-arts et la nation.*
M. COUYBA, L. RIOTOR, FRANTZ JOURDAIN, etc. — *L'art à l'école.*
Henri de CURZON. — *L'évolution lyrique au théâtre dans les différents pays. Tableau chronologique.*
Lionel DAURIAC. — *Le musicien poète. Richard Wagner. Etude de psychologie musicale.*
René DOUMIC. — *Le théâtre nouveau.*

Gabriel DROMARD. — *La poésie, le rêve et la folie.*

G. DUBUFE. — *La valeur de l'art.*

Henri GAILLARD DE CHAMPRIS. — *Sur quelques idéalistes. Essais de critique et de morale.*

L'abbé Ch. KEMPENAERS. — *La poésie dramatique.*

G. DE LACAZE-DUTHIERS. — *Une nouvelle école poétique.*

» — *L'unité de l'art.*

Charles LALO. — *L'esthétique expérimentale contemporaine.*

» — *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique.* (thèse). Alcan, Paris.

A. LOMBARD. — *La querelle des Anciens et des Modernes. L'abbé Jean-Baptiste Dubos. Etude suivie d'une notice bibliographique.*

D. DE LANGE. — *Exposé d'une théorie de la musique.*

G. LANSON. — *L'art de la prose.*

Léonce DE LARMANDIE. — *La psychologie du goût.*

F. LE DANTEC. — *Science et conscience. Philosophie du XXe siècle.* Flammarion, éd., Paris. (Un chapitre sur l'art).

Henri MARTIN. — *L'action intellectuelle. Notations d'esthétique.*

Florian PARMENTIER. — *L'art et l'époque critique.*

J. PÉLADAN. — *De la sensation d'art.*

» — *Les idées et les formes. Antiquité orientale. Egypte, Kaldée, etc.*

M. C. POINSOT. — *Le temple qu'on rebâtit. Littérature et philosophie sociales.*

Léon RIOTOR. — *Les arts et les lettres.* 3e série.

Alphonse SÉCHÉ et J. BERTAUT. — *L'évolution du théâtre contemporain.*

Joseph VINCENT. — *La versification française. Les genres poétiques.*

Dr P. VOIVENEL. — *Littérature et folie. Etude anatomo-pathologique du génie littéraire.*

VURGEY. — *Bibliographia esthetica. Répertoire général des travaux d'esthétique.* Bruxelles, Zurich, Paris.

G. J. WITKOWSKI et L. NASS. — *Le nu au théâtre depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.*

1909. Charles ALBERT. — *Qu'est-ce que l'art ? L'art, son sens et sa place dans la vie.*

C. BELLAIGUE. — *Les époques de la musique.* 2 vol.

Dr Pierre BONNIER. — *L'esthétique de la voix. Revue de Paris,* 1er Juill. 1909.

E. BRICON. — *Psychologie d'art. Les maîtres de la fin du XIXe siècle.*

Raymond BOUYER et collaborateurs. — *L'art et les mœurs en France. L'Ecole d'Art.* Ecole des Hautes Etudes sociales.

J. R. CHARBONNEL. — *La musique et la renaissance de l'inconscient.*

Christian CHERFILS. — *L'esthétique positiviste. Exposé d'ensemble d'après les textes.*

Jules COMBARIEU. — *La musique et la magie, études sur les origines populaires de l'art musical,* etc.

G. DENOINVILLE. — *Sensations d'art,* 7e série.

Jérôme DOUCET. — *Le goût en art. 1 : l'art pur, peinture et sculpture.*

René DOUMIC. — *Etudes sur la littérature française.* 6e série.

A. FONTAINE. — *Les doctrines d'art en France. (Peintres, amateurs critiques) de Poussin à Diderot.*

René GHIL. — *De la poésie scientifique.*

Remy DE GOURMONT. — *Promenades littéraires.* 3e série.

A. LAVIGNAC. — *Théorie complète des principes fondamentaux de la musique moderne.*

Armand LOISEL. — *L'expérience esthétique et l'idéal chrétien.*

Emile MAGNE. — *L'esthétique des villes.*

H. MARTY. — *Révélations.*

C. MAUCLAIR. — *La religion de la musique.*

» — *La beauté des formes.*

F. MITTON. — *Le nu sur la scène est-il impudique ou artistique ?*

Dr A. MONÉRY. — *Genèse des névroses dans la littérature contemporaine.*

J. J. NIN. — *Pour l'art.*

L'abbé C. OSSÉDAT. — *Dogme et peinture. Etude historique et critique.*

R. PETRUCCI. — *Le sentiment de la beauté au XIXe siècle.*

Emile PIERRET. — *Vers la lumière et la beauté. Essai d'esthétique sociale.*

C. PUYO. — *L'esthétique de la photographie.*

Henri REYMOND. — *Physiologie de l'harmonie.*

L'abbé A. D. SERTILLANGES. — *Art et apologétique.*

R. DE LA SIZERANNE. — *Le miroir de la vie. Essai sur l'évolution esthétique.* 2e série.

George Van VETTER. — *Le sentiment de la beauté et son évolution dans la peinture au XIXe siècle.* Bruxelles.

F. VIAL et Louis DENISE. — *Idées et doctrines littéraires du XVIIIe siècle.* Delagrave, éd. Paris.

Maurice WILMOTTE. — *Etudes critiques sur la tradition littéraire en France.*

Léon WIRY. — *Philosophie de l'art flamand.*

1910. Anonyme. — *La littérature criminelle.* Enquête du *Signal de Genève.*

J. L. Boillin. — *Le secret des grands écrivains. Essai de rhétorique moderne.*

J. Bonnet avec la collaboration de G. Michaëlis. — *Théorie musicale d'après Pierre Galin et ses disciples.*

A. Boyer. — *La littérature et les arts contemporains.*

F. Bournon. — *La voie publique et son décor. Colonnes, tours, portes, obélisques, fontaines, statues, etc.*

L. Brieger Wasservogel. — *A travers l'art contemporain.*

Ch. Buls. — *Esthétique des villes. L'isolement des vieilles églises.*

Comte de Caylus. — *Lettres à Lagrenée. Vies d'artistes au XVIIIe siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et 1753.* Publiés par André Fontaine.

G. Duhamel et Ch. Vildrac. — *Notes sur la technique poétique.*

A. Fabert. — *Pages d'art chrétien.*

Jacques Flach. — *La poésie et le symbolisme dans l'histoire des institutions humaines.* Leçon d'ouverture du Cours d'Histoire des législations comparées, faite au Collège de France le 9 déc. 1910.

De Fornel de la Laurencie. — *Ethique et esthétique. Le bien et le beau.*

A. de Fouquières. — *De l'art, de l'élégance, de la charité.*

P. Ginisty. — *Le mélodrame.*

Jean de Gourmont. — *Muses d'aujourd'hui. Essai de psychologie poétique.*

Amédée Guiard. — *La fonction du poète, étude sur V. Hugo.* (thèse).

J. C. Holl. — *Après l'impressionnisme. Physionomie de l'art actuel. La leçon de l'impressionnisme. Ecrits d'art.*

J. Huré. — *Dogmes musicaux.*

Charles Lalo. — *Les sentiments esthétiques.* Alcan, éd. Paris.

L. Legavre. — *La théâtromanie.*

J. Moréas. — *Variations sur la vie et les livres.*

L. Paschal. — *Esthétique nouvelle fondée sur la psychologie du génie.*

H. Poincaré. — *Savants et écrivains.*

Paul Robert. — *L'art jugé par un croyant.*

J. Rouché. — *L'art théâtral moderne.*

R. Schneider. — *L'esthétique classique de Quatremère de Quincy* (1805-1823).

» — *Quatremère de Quincy et son invention dans les arts* (1798-1830).

A. Smets. — *La composition littéraire.*

A. E. Sorel. — *Essai de psychologie dramatique.*

G. de Tollemonde. — *Du juste milieu. Traité général de philosophie et d'art.*

Jean D'UDINE. — *L'art et le geste.* Alcan, Paris.
G. WALDER. — *La Chimère, drame de la lutte pour l'art.*

1911. BARRE. — *Le symbolisme. Essai historique.* (thèse).
E. BAYARD. — *L'art en anecdotes.*
E. BERTEAUX. — *Etudes d'histoire et d'art.*
M. BIERMÉ. — *Les artistes de la pensée et du sentiment.*
A. BOSCHOT. — *Carnet d'art.*
E. DUCROS. — *A travers les siècles, les cités et les arts.*
Dr DUPRÉ et Dr NATHAN. — *Le langage musical, étude médico-psychologique.* Alcan, Paris.
A. EYMIEU. — *Le naturalisme devant la science.*
G. L. FONSEGRIVE. — *Art et pornographie.*
P. GASTOUÉ. — *L'éducation musicale.*
Th. GAUTIER. — *La musique.*
A. GIDE. — *Nouveaux prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale.*
V. GIRAUD. — *Les maîtres de l'heure. Essais d'histoire morale contemporaine.* Tome Ier.
H. GHEON. — *Nos directions. Réalisme et poésie. Notes sur le charme poétique. Du classicisme. Sur le vers libre.*
R. DE GOURMONT. — *Promenades littéraires.* 4e série.
L'abbé P. HALFTANTS. — *Religion et littérature. Les croyants, les incrédules.* Bruxelles.
Ch. HOTZ. — *L'art et le peuple.* (Conférence).
P. LACOME. — *Introduction à la vie musicale.*
E. LANDRY. — *La théorie du rythme et le rythme français déclamé.*
Ph. LEBESQUE, A. M. GOSSET, H. STRENZ. — *Essai d'expansion d'une esthétique.*
R. LE BRUN. — *F. T. Marinetti et le futurisme.*
A. LETAILLE. — *Idées et figurations d'art.*
Pierre LIÈVRE. — *Notes et réflexions sur l'art poétique.*
Ch. MALPEL. — *Notes sur l'art d'aujourd'hui, peut-être de demain.*
P. MÉLOTTE. — *Essai sur le théâtre futur.*
V. PARETO. — *Le mythe vertuiste et la littérature immorale.*
Ch. POINSOT. — *Esthétique régionaliste.*
A. POIZAT. — *Classicisme et catholicisme.*
E. DE REY PAILHADE. — *Essai sur la musique et l'expression musicale et sur l'esthétique du son. Les instruments de musique anciens et modernes.*
A. RODIN. — *L'art.* Entretiens réunis par Paul Gsell. Grasset, éd. Paris.
G. SAUVEBOIS. — *L'équivoque du classicisme.*

Ch. DE SAINT-CYR. — *Nouvel essai sur l'intensisme en poésie.*
J. THOGORMA. — *Les tendances nouvelles de la littérature et la Renaissance française.*
T. DE VISAN. — *L'attitude du lyrisme contemporain.*

1912. Paul ANDRÉ. — *Le modernisme dans la poésie lyrique.*
Anonyme. — *Pour bien s'initier aux Beaux-Arts.*
A. M. AUZENDE. — *Musique ; ses éléments humains et terrestres.* (Extrait de la *Revue positive internationale*).
P. BAUDIN. — *Sur l'art contemporain.*
L. BÉNÉDITE. — *Les artistes.*
J. PAUL-BONCOUR. — *Art et démocratie.*
M. BOUCHER. — *La musique moderne.* Conférence faite au Mans à la *Société des Amis des Arts.*
Paul BOURGET. — *Pages de critique et de doctrine.*
Jean CHANTAVOINE. — *Musiciens et poètes.*
E. COOSEMANS. — *Entretiens philosophiques, spécialement sur l'art.*
Maurice DENIS. — *Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique.*
F. DIVOIRE. — *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire.*
DORNIS. — *La sensibilité dans la poésie française.*
H. DURAND. — *L'occultisme littéraire.*
H. DUSSAUZE. — *Les règles esthétiques et les lois du sentiment.*
A. GLEIZES et J. METZINGER. — *Du cubisme.*
J. DE GOURMONT. — *L'art et la morale.*
Remy DE GOURMONT. — *Promenades littéraires.* 4e série.
M. HENNEQUIN. — *L'art et le goût au foyer. Une des conditions du bonheur.*
J. C. HOLL. — *La jeune peinture contemporaine.*
L. HUMBLET. — *Esthétique et Littérature.*
G. KAHN. — *Le vers libre.*
C. LEMERCIER d'ERM. — *Essai sur la mentalité d'un jeune poète comme on n'en fait plus.*
J. LOCQUIN. — *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785. Etudes sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.*
M. MAIGNAN. — *Economie esthétique. La question sociale sera résolue par l'esthétique.*
L. MAURY. — *Classiques et romantiques.*
A. MERCEREAU. — *La littérature et les idées nouvelles.*
J. MORÉAS. — *Réflexions sur quelques poètes.*
R. P. MUNIER. — *Vers l'éternelle beauté.*
OLIVIER-HOURCADE. — *La tendance de la peinture contemporaine.*
M. DES OMBIAUX. — *L'inspiration populaire chez nos poètes.* (conférence) Bruxelles.

G. PESSARD. — *Statuomanie parisienne. Etude critique sur l'abus des statues.*

L. PLANCOUARD. — *Documents inédits sur l'art français.* (mémoire).

Dr RÉMOND et Dr VOIVENEL. — *Le génie littéraire.*

R. DE SOUZA. — *Du rythme en français.*

L. STRIEFLING. — *Esquisse d'une histoire du goût musical en France au XVIIIe siècle.*

J. THOGORMA. — *Lettres sur la poésie. L'esthétique vivante.*

L. VAILLAT. — *La société du XVIIIe siècle et ses peintres.*

F. VAN DEN BOSCH. — *Les lettres et la vie. Paroles pour la jeunesse.* Bruxelles.

1913. F. BALDENSPERGER. — *La littérature. Création. Succès. Durée.*

C. BELLANGER. — *L'art du peintre, la peinture et les peintres depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Ecoles étrangères.*

G. DENOINVILLE. — *Sensations d'art.* 8e série.

H. FAUCONNET. — *L'esthétique de Schopenhauer.* Alcan, éd.

P. FIGARI. — *Champ où se développent les phénomènes esthétiques.* (Extrait du *Bulletin de la Bibliothèque américaine*).

E. GAUDART. — *La musique espérantiste.*

V. GIRAUD. — *Maîtres d'autrefois et d'aujourd'hui. Essais d'histoire morale et littéraire.*

P. JURY. — *De la prière à la beauté.*

Tristan LECLÈRE. — *Les derniers états des lettres et des arts. La peinture.*

A. LOUVET. — *L'art d'architecture et la profession d'architecte.* Tome II : *L'exercice de la profession.*

Roger MARX. — *L'art social.* Préface d'A. France.

G. MÉRA. — *L'esthétique de Chateaubriand. Genèse et développement. Etude psychologique.* (Extrait de *la Jeune fille contemporaine*).

G. MOUREY. — *Propos sur les beautés du temps présent.*

J. MULLER. — *Les derniers états des lettres et des arts. Le roman.*

J. MULLER et G. PICARD. — *Les tendances présentes de la littérature française.*

Fr. PAULHAN. — *L'esthétique du paysage.* Alcan, éd. Paris.

G. DE RÉCY. — *L'évolution ornementale depuis l'origine jusqu'au XIIe siècle.*

Ernest P. ROMADA. — *Contribution à une philosophie de la peinture du XVIe au XIXe siècle.*

L. ROUGIER. — *La reprise de la querelle des Anciens et des Modernes.*

E. SÉE. — *Petits dialogues sur le théâtre et l'art dramatique.*

J. Serre. — *Chez les Jeunes. Les sources et les tendances de la poésie contemporaine.*

A. Soubies. — *De la « modernisation » des œuvres anciennes.*

Paul Souriau. — *L'esthétique de la lumière.*

R. Tripier. — *Considérations pratiques sur l'art, les artistes, les musées. Peinture et sculpture.*

1914. P. Bonté. — *Méditations sur la beauté du monde.*

M. Coulombeau. — *Six causeries sur l'art. L'idéal dans le réel.*

Prince Czernicheff. — *Le culte du beau. Théorie mystique des pierres.*

J. E. Fidao-Justiniani. — *L'esprit classique et la préciosité au XVIIe siecle.*

J. B. Jouberton. — *La musique est la langue naturelle de l'âme. Utilité de la musique à notre époque.*

L. La Rose. — *L'art et l'époque.*

N. Le Poutounel. — *L'éducation posthume de M. de la Verdurette. Essai d'une psychologie des beaux arts à l'usage des gens du monde.*

Henri Loison. — *Concision, poésie et sociologie.*

A. Maquaire. — *La musique au foyer. Art d'agrément et source de profits.*

P. Marcel. — *Les peintres et la vie politique en France au XVIIe siècle.* (Extrait de la *Revue du XVIIIe siècle*).

C. Mauclair. — *Histoire de la musique européenne. 1850-1914. Les hommes, les idées, les œuvres.*

L. Rosenthal. — *Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848.*

G. Seillière. — *Le romantisme des réalistes. G. Flaubert.*

F. Vandérem. — *Baudelaire et Sainte-Beuve.* (Articles parus dans les numéros de Février et Mars du *Temps présent*).

E. Van de Velde. — *La musique et les arts plastiques.* (Etude-conférence).



Index alphabétique de la Bibliographie

(Les dates qui accompagnent les noms propres dans cet index correspondent à celles de la Bibliographie).

Abbelous Th. 1907.
Adam (Ch. E. —) 1885.
Adam Paul 1907.
Alaux J. E. 1855. 1873. 1885.
Alberg (Ch. d'—) 1811.
Albert Ch. 1901. 1904. 1909.
Albrespy André 1867. 1872.
Alembert (D'—) 1750. 1757. 1758.
Ancillon F. 1809.
André Paul 1906. 1912.
André (Le Père) 1741.
Anonymes 1411. XVIe siècle. 1681. 1818 (bis). 1872. 1900. 1902 (bis). 1903. 1910. 1912.
Antheaume (Dr. A.—) 1908.
Antokolski N. M. 1897.
Aristote 1674. 1850. 1887. 1888. 1893. 1896. 1897. 1898. 1900.
Armand A. 1882.
Arnaud A. 1768.
Arnoult Léon 1895. 1897 (bis).
Arréat Lucien 1884. 1888. 1889. 1891. 1892. 1895. 1899. 1903. 1906.
Aubert Esprit 1613.
Aubignac (L'abbé d'—) 1657. 1663.
Auzende A. M. 1912.
Azbel 1899 (bis). 1901.

Bach J. S. 1907.
Baelden (L'abbé P. F.—) 1857.
Baës Ed. 1898 (bis). 1903. 1905.
Bahnsen 1878.
Baldensperger F. 1913.
Ballanche P. S. 1801.
Barat Em. 1904.
Barbey d'Aurevilly J. 1906.
Barine A. 1908.
Barlet 1895.
Barre 1911.
Bartet (Mme J.—) 1903.
Barthez P. J. 1807.
Barzelotti G. 1865.
Basch V. 1896. 1902.
Bastier Paul 1903.
Battaille Eug. 1866.
Batteux (L'abbé —) 1746. 1751.
Baudelaire 1868. 1914.
Baudin P. 1912.
Bayard E. 1906. 1908. 1911.
Bazaillas A. 1905. 1908.
Bazalgetti L. 1898.
Bazin R. 1906.
Beaubourg M. 1901.
Beaujon 1900.
Beaunier A. 1902. 1906.
Beauquier Ch. 1865. 1884.
Beaurin-Gressier L. 1897.
Bel 1726.
Belanger P. A. 1900.
Bellaigue C. 1909.
Bellanger C. 1913.
Bellot 1908.
Bénard Ch. 1852. 1876. 1877. 1880. 1883 (bis). 1887. 1889.
Bénédite L. 1912.
Benlœw Louis 1870.
Benoit F. A. 1806. 1897.
Béraud H. 1906.
Berger Pierre 1907.
Bergmans C. 1902.
Bergson H. 1900.
Bernard E. 1899.
Bernard L. 1905.
Bertaut J. 1908.
Berteaux E. 1911.
Bertrand E. 1893.
Bertrand F. G. 1829.
Bethune de Villers J. 1885.
Beulé E. 1867.
Biermé M. 1911.

Bignan A. 1838.
Bigot C. 1879.
Blake William 1907.
Blanc Charles 1867. 1875. 1882. 1888.
Blémont E. 1890. 1907.
Boileau 1674. 1694.
Boillin J. L. 1910.
Boirac 1884.
Bois J. 1897.
Boissière (Claude de —) 1554.
Bonasse H. 1906.
Boncour J. P. 1912.
Bonnet Ch. 1760.
Bonnet J. 1910.
Bonnet J. 1715. 1723.
Bonnet P. 1715.
Bonnier (Dr P.—) 1909.
Bordeaux H. 1897. 1900.
Bordes de Parfondry J. 1836.
Bordier 1902.
Boschot A. 1911.
Bossuet 1694.
Bouchaud (P. de —) 1903. 1906.
Boucher M. 1912.
Bouchor M. 1888.
Bouëdron (L'abbé P.—) 1878.
Bouhours (Le Père —) 1671.
Bougot Aug. 1877.
Bouilhet Louis 1870.
Bouillier F. 1865.
Boulenger (L'abbé F.—) 1900.
Boulland Aug. 1852.
Bonnaffé Ed. 1902.
Bourdeau J. 1883.
Bourdelot 1715.
Bourget Paul 1883. 1885. 1888. 1906. 1912.
Bourgoin J. 1899.
Bournon F. 1910.
Boursault 1694.
Boutarel A. 1886.
Bouté P. 1914.
Boutmy Emile 1869.
Bouyer R. 1909.
Boyé 1779.
Boyer A. 1910.
Brabant (Le P. B.—) 1905.
Braunschvig M. 1719. 1904. 1907.
Bray L. 1902.
Bray S. 1901.
Brémont L. 1894.
Breton Jules 1890.
Breuil J. 1905.
Bricon E. 1900. 1909.
Brieger-Wasservogel L. 1910.
Briseux C. E. 1752.
Brisson A. 1907.
Brocard A. 1899.
Broussolle J. C. 1898. 1902. 1905.
Brunetière F. 1884. 1890. 1898. 1903. 1907.
Brunier J. 1906.
Buchner 1862.
Buls Ch. 1893. 1910.
Burdeau 1878.
Burnouf Emile 1850.
Butcher 1897.

Cailhava de l'Estendoux 1772.
Calvin 1902.
Camp (Maxime du —) 1855.
Campaux Ant. 1865.
Canudo R. 1908.
Capart J. 1902.
Cardon G. 1908.
Carez F. 1901. 1905.
Caro 1884.
Cartaud de la Villate 1736.
Carteron (Ch. et Eug.) 1891.
Cartier Et. 1879. 1881.
Casella G. 1906.
Cassagne Al. 1906.
Catherinot Nic. 1687.
Cattier E. 1897.
Caylus (Comte de —) 1910.
Cesbron A. 1908.
Chabaneix (Dr —) 1897.
Chabanon (M. P. G. de —) 1764. 1779. 1785.
Chabœuf H. 1901.
Chaignet A. Ed. 1859. 1888.
Chambray (Friart de —) 1650. 1662.
Chambrun (Le comte de —) 1890.
Champfleury 1857.
Chantavoine J. 1912.
Chapelain 1638.
Chapon (Mgr H. L.—) 1908.
Charbonnel J. R. 1903. 1909.

Charbonnel Victor 1897.
Charcot (Dr J. M.—) 1887. 1889.
Charles 1905.
Charma Ant. 1858.
Charaux C. C. 1896. 1897. 1899.
Chassang Alexis 1867.
Chastellux (Chevalier de—) 1765. 1777.
Chateaubriand 1913.
Chatelain N. 1855.
Chauliaux Ph. 1880.
Chaussard (P. J. B. Publicola) 1798.
Chavanne (E. de—) 1903.
Chenavard 1831.
Cherbulliez V. 1892. 1896.
Cherfils C. 1907. 1909.
Chesneau Ernest 1862. 1864. 1880.
Choulot (Comte de—) 1855.
Clair (Le Père Ch.—) 1882.
Claris Ed. 1902.
Claudel Paul 1907.
Clément Charles 1865.
Clément Félix 1878.
Clère J. F. C. 1905.
Clerget F. 1903 (bis).
Cloquet L. 1894. 1895.
Cochin Charles-Nicolas 1763.
Cochin H. 1903.
Cœnil 1887.
Colomb Casimir 1880.
Colletet 1658.
Collignon Albert 1867.
Combarieu J. L. J. 1893. 1907. 1909.
Condillac (L'abbé de—) 1746.
Condorcet (La marquise de—) 1902.
Conrard 1638.
Conti (Prince de—) 1666.
Coosemans E. 1912.
Cordier A. 1877.
Corneille 1650. 1660. 1888.
Coster (G. H. de—) 1880.
Couder Auguste 1866. 1867.
Coulombeau M. 1914.
Courdaveaux Victor 1860. 1875.
Cousin Jean 1560.
Cousin Victor 1741. 1818.
Cousot Fr. 1897.
Couyba Ch. M. 1902. 1908 (bis).
Coypel Charles 1726. 1749.
Coypel Antoine 1721.
Cozanet Albert 1897.
Croiset 1897.
Crousaz (J. P. de—) 1715.
Croy (Henri de—) 1493.
Curzon (H. de—) 1908.
Czernicheff (Prince) 1914.

Dacier E. 1899.
Dacier (Mme) 1715.
Dadolle P. 1886.
Daelen E. 1905.
Dagesci 1805.
Dalcroze Jacques 1900.
Daly César 1885.
Damiron 1843.
Dauriac Lionel 1891. 1904. 1905. 1908.
Dauvé 1904.
Daxhelet A. 1904.
Debuchy P. 1904.
Deimier (P. de—) 1610.
Delaborde H. 1859.
Delacroix E. 1854. 1858.
Delacroix H. 1902.
De la Grange P. 1694.
Delamalle 1816.
De la Porte P. V. 1898.
Delaudun d'Aigaliers 1597.
Delmer Louis 1892.
Delorme Philibert 1561.
Delville Jean 1897. 1900.
Denis M. 1912.
Denise L. 1906. 1909.
Denoinville G. 1901. 1909. 1913.
Derome Léop. 1861.
Descartes 1882. 1883.
Deschamps (Eust. dit Morel) 1392.
Deschanel Emile 1864.
Descuret (J. B. Félix—) 1847.
Desgranges 1897.
Desjardins Paul 1899.
Desprez de Boissy Ch. 1759. 1771.
Dezallier Dargenville 1745.
Diderot 1751. 1765. 1773. 1902. 1909.
Dimier L. 1900.
Divoire F. 1912.
Dody J. 1904. 1905.
Dony E. 1905.
Dorchain A. 1905.

Dornis 1912.
Doucet J. 1909.
Doumergue E. 1902.
Doumic R. 1903. 1908. 1909.
Doutrepont G. 1902.
Dromard (Dr. G.—) 1908 (bis).
Drovin 1898.
Droz F. X. J. 1815.
Dubedout (L'abbé E.—) 1900.
Du Bellay J. 1549.
Dubos (L'abbé J. B.—) 1719. 1726. 1908.
Dubosc 1900.
Dubosq 1900.
Dubufe G. 1908.
Ducros E. 1911.
Dufour G. 1875.
Dugas L. 1903.
Duhamel G. 1910.
Du Jardin 1892.
Dumas Al. 1895.
Dumesnil G. 1903.
Dumon K. 1894.
Dumont Alph. 1876.
Dumont L. 1862 (bis). 1863. 1875.
Dumont-Wilden L. 1901.
Dupré Dr. 1911.
Dupuy E. 1902.
Dupuy du Grez 1699.
Durand H. 1912.
Durand (de Gros) J. P. 1900.
Durkeim E. 1898.
Dussauze H. 1912.
Dussieux Louis 1838.
Dutry Albert 1891.

Ecorcheville J. 1906.
Egger 1850.
Egger V. 1901.
Eliade P. 1904 (bis).
Emeric-David 1796. 1805. 1812. 1842.
Erckmann-Chatrian 1885.
Ernault E. 1904.
Ernest-Charles 1902.
Ery L. 1901.
Espinas 1880.
Estève Pierre 1753. 1756.
Etienne (L'abbé L.—) 1905.
Eymieu A. 1911.

Fabert A. 1910.
Fabisch 1860.
Fabri Pierre 1521.
Faguet E. 1865. 1897 (bis). 1902. 1903.
Falconnet E. M. 1761.
Fath R. 1901.
Fauconnet H. 1913.
Faure E. 1907.
Favre 1900.
Félibien André 1666. 1667. 1676. 1707.
Félix 1901.
Félix R. P. 1867. 1872.
Feller Jules 1897.
Fénelon 1713. 1716.
Fénéon F. 1887.
Féré Ch. 1896.
Ferrand Dr. 1895.
Fessy A. 1900.
Feugère G. 1897.
Fidao-Justiniani J. E. 1914.
Fierens-Gevaert Hip. 1896. 1897. 1903 (bis). 1905.
Figari P. 1913.
Flach J. 1910.
Flandreysy (J. de —) 1904.
Flaubert G. 1853. 1870. 1914.
Flers (R. de —) 1900.
Fleury Al. 1894.
Fleury (Dr. M. de —) 1903.
Fonsegrive G. L. 1884. 1911.
Fontainas A. 1904.
Fontaine André 1903. 1909. 1910.
Fontaine Charles 1555.
Fontaine L. G. 1878.
Fontanier 1810.
Fontenelle 1685. 1688.
Fouillée A. 1881. 1883. 1884. 1889.
Fo(u)quelin Antoine 1555.
Fouquières (A. de —) 1910.
Fornel de la Laurencie (De —) 1910.
Fra Angelico 1902.
France A. 1887. 1913.
François Ad. 1895.
Franqueville 1889.
Frédault (Dr. P.—) 1903.
Fresnoy (Charles Alph. du —) 1668.
Fromentin E. 1876.
Frommel G. 1907.
Fuinel Ch. 1898.
Fulconis V. 1888.

Gaborit (L'abbé Prosper —) 1871. 1899. 1900.
Gaillard de Champris H. 1908.
Galabert Ed. 1898.
Galin P. 1910.
Gallet R. 1900.
Garnier Ad. 1818. 1840. 1852.
Garnier P. L. 1904.
Gastoué P. 1911.
Gaubert E. 1906.
Gauckler Ph. 1872.
Gaudart E. 1913.
Gauguin 1912.
Gaultier P. 1904. 1906 (bis).
Gautier Th. 1847. 1911.
Geoffroy G. 1898. 1900.
Geoffroy J. L. 1897.
Gérard-Varet L. 1898.
Germain Alph. 1893. 1894. 1895. 1901. 1902. 1904.
Gevaert F. A. 1900.
Gheon H. 1911.
Ghil René 1891. 1909.
Gide A. 1905. 1911.
Gielkens Em. 1898. 1900.
Gilbert E. 1903.
Gille Ph. 1894.
Ginisty P. 1910.
Giraud A. 1885.
Giraud V. 1851. 1902. 1903 (bis). 1911. 1913.
Girodet 1829.
Gleizes A. 1912.
Godfernaux 1894.
Godin G. 1901.
Gossez A. M. 1911.
Goujon H. 1907.
Gounod C. 1898.
Gourmont (Jean de —) 1910. 1912.
Gourmont (R. de —) 1898. 1900. 1902. 1904. 1905. 1906. 1909. 1911. 1912.
Grammont M. 1904.
Grasserie (R. de la —) 1893.
Grasset J. 1902.
Greef (G. de —) 1895.
Greux G. 1903.
Griveau M. 1892. 1895 (bis). 1896 (bis). 1897. 1898. 1901.
Groos 1902.
Gros J. M. 1904.
Gros Johannès 1904.
Grucker Em. 1883. 1892.
Gsell P. 1911.
Guéroult G. 1881.
Guiard A. 1910.
Guigniaut M. 1806.
Guigou Vict. 1866.
Guillaume E. 1886.
Guillaume (Dr. J. M. A.) 1848.
Guillot A. 1837.
Guizot F. P. G. 1816. 1851.
Guthlin (L'abbé —) 1865.
Guyau J. M. 1881. 1883. 1884. 1889.
Guyot E. 1894.
Gwelle (L'abbé H.—) 1905.

Halévy E. 1897.
Halftants (L'abbé P.—) 1911.
Hallays André 1896.
Hallez Dr. 1901.
Hamel H. 1901. 1905.
Hamel M. 1900.
Hartmann 1877.
Havard H. 1881. 1899. 1904.
Hébert H. 1905.
Hecq G. 1896.
Hegel 1852.
Hellouin Fr. 1906.
Hennebicq J. 1899. 1907.
Hennequin E. 1888.
Hennequin M. 1912.
Henry Charles 1888. 1895.
Herckenrath C. R. C. 1897 (bis).
Hermant P. 1904.
Heurle (V. de —) 1865.
Hill H. 1818.
Hoffmann 1908.
Holl J. C. 1910. 1912.
Horace 1545.
Hotz Ch. 1911.
Houssaye A. 1875.
Houssaye Henri 1867.
Hue G. 1904.
Hugo V. 1826. 1893. 1901. 1910.
Humblet L. 1912.
Huré J. 1910.
Huret Jules 1891. (Voir errata).

Ingegnieros J. 1907.
Ingres 1870.

Jaccoud 1901.
Jaëll Marie 1896. 1904.
Jal A. 1824.
Jamet L. 1897.
Jamin Jules 1857.
Janet Paul 1818. 1841. 1897.
Janin J. 1831.
Janmot L. 1887.
Janssen 1902.
Jaouen J. 1900.
Jappy 1884.
Jean-Paul 1862.
Jeauron P. A. 1849.
Joet de Lyris 1905.
Johannot Alfred 1831.
Joly 1822.
Joly E. 1901.
Jouberton J. B. 1914.
Jouffroy Th. 1816. 1843.
Jouin H. 1888.
Jourdain 1908.
Jouve (L'abbé —) 1856.
Joyau 1879.
Juglar L. 1901. 1902.
Junius Franciscus 1637.
Jury P. 1913.

Kahn A. 1907.
Kahn G. 1901. 1902. 1905. 1912.
Kant 1896.
Kempenaers (L'abbé Ch.—) 1908.
Kératry 1818. 1822. 1823.
Krantz Em. 1882. 1883.

Laberthonnière 1903. 1904.
Laborde (Le C[te] Léon de —) 1856.
Labrouste L. 1902.
La Bruyère 1688.
Lacaze-Duthiers (Gérard de —) 1904. 1906. 1908 (bis).
Lacépède (C[te] de —) 1785.
Lacombe Jacques 1758.
Lacombe P. 1897. 1898.
Lacome P. 1911.
Lacouture Ch. 1900.
Lacuzon A. 1905.
Ladevi 1818.
Laffetay (L'abbé —) 1843.
La Font de Saint-Yenne 1747. 1753.
Laforgue J. 1903.
Lagoût Ed. 1863. 1873.
Lagrenée 1910.
Lahor J. 1901. 1902.
Lalande A. 1899.
Lalo Ch. 1908 (bis). 1910.
Lamennais (F. de —) 1841.
La Motte 1707. 1715.
Landry E. 1911.
Lange (D. de —) 1908.
Langel 1869.
Langlois E. 1902.
Lanson G. 1851. 1908.
Lapauze H. 1905.
Laprade (Vict. de —) 1861. 1866.
Larguier de Bangels J. 1900.
Larmandie (L. de —) 1908.
Laroppe A. 1905.
La Rose L. 1914.
Larroque 1827.
Larroumet G. 1900.
Lasserre P. 1907.
Lasteyrie (F. de —) 1862.
Latour 1897.
Laugier (Père —) 1753.
Launay (Cordier de —) 1806.
Laupts (Dr. H.—) 1895.
Laveleye (E. de —) 1881.
Lavignac A. 1902. 1909.
Lazerges H. 1882.
Lebarbier 1801.
Lebesque Ph. 1905. 1906. 1911.
Le Blanc (L'abbé —) 1747.
Le Blond M. 1896. 1901.
Le Blond de Latour 1669.
Le Bossu (René —) 1675.
Lebrun 1807.
Le Brun P. 1694.
Le Brun R. 1911.
Le Cardonnel G. 1905.
Lechalas A. 1905.
Lechalas Georges 1884. 1885. 1902.
Lechat (L'abbé —) 1833.

Le Clerc Dupuy 1815.
Leclercq E. 1880. 1882. 1883. 1887. 1891.
Leclère T. 1913.
Le Dantec F. 1899. 1904. 1908.
Lee Vernon 1902. 1903. 1905.
Le Foyer L. 1896.
Legavre L. 1910.
Léger (Dr. E. V.—) 1863.
Le Helloco L. 1902.
Lehr H. 1898.
Lejay 1895.
Lemaître J. 1884. 1888.
Lemercier d'Erm C. 1912.
Lemonnier C. 1901.
Le Natur 1884.
Lenel 1773.
Lenoir (Chevalier Al.—) 1815. 1821. 1823.
Lenoir P. 1889.
Lens A. 1811.
Le Pailleur A. 1907.
Le Poutounel N. 1914.
Le Roy A. 1904.
Lesfauris J. 1858.
Lessing 1892. 1897.
Letaille A. 1911.
Letourneau Ch. 1894.
Leval 1694.
Lévêque Ch. 1857. 1861. 1863. 1864. 1866. 1873. 1882. 1893. 1896. 1897.
Levesque 1788.
Levrault L. 1900. 1901. 1902.
Libert J. 1906.
Lièvre P. 1911.
Linfortuné 1505.
Lipps 1902.
Liszt F. 1886.
Locquin J. 1912.
Lodin de Lalaire 1834.
Loison H. 1914.
Loisel A. 1909.
Lombard A. 1908.
Louvet A. 1913.
L. R. B. 1813.
Lulli 1906.
Lumet L. 1904.
Lussy M. 1906.

Maeterlinck L. 1903.
Magnard Al. 1894.
Magne E. 1909.
Maignan M. 1912.
Maignien C. A. N. 1863.
Maignier M. 1862.
Malapert P. 1898.
Malpel Ch. 1911.
Maquaire A. 1914.
Maquin E. 1907.
Marcel P. 1914.
Marcenay de Ghuy (A. de—) 1756. 1770.
Marest (Azar du —) 1901.
Margerie (Am. de —) 1865.
Marguery E. 1899.
Marinetti F. T. 1911.
Marmontel 1758. 1763. 1773. 1786.
Marmontel 1884.
Marsy (L'abbé de —) 1735.
Martha C. 1884.
Martin H. 1908.
Martin N. 1861.
Marty H. 1909.
Marx R. 1913.
Maryllis P. 1899.
Massias (Baron) 1824.
Mauclair Camille 1901. 1903. 1904. 1906. 1909 (bis). 1914.
Maulde de la Clavière R. 1901.
Maurel Victor 1893.
Maury L. 1912.
Mazure 1835.
Medardo 1902.
Meerens C. 1902.
Mégret Ad. 1892.
Mélinand 1895.
Mélotte P. 1911.
Ménard L. 1867.
Ménard R. 1867. 1881.
Mendès C. 1900. 1903.
Mentré F. 1905.
Méra G. 1913.
Mercereau A. 1912.
Mercey (B. de —) 1855.
Mercier D. 1894.
Mercier (L. Sébast.—) 1773.
Méré C. 1905.
Mérit (L'abbé J. B.—) 1871.
Mesnardière (P. de —) 1640.
Metzinger J. 1912.

Michaëlis G. 1910.
Michel E. 1900.
Michelet Em. 1890.
Michiels Alfr. 1842.
Milsand Jos. 1860. 1864.
Minut (Gab. de —) 1865.
Miomandre (F. de —) 1903.
Mithouard A. 1900. 1904.
Mitton F. 1909.
Mockel A. 1865. 1894. 1897.
Molière 1663. 1669.
Molinat C. A. 1883.
Molinet Jehan xve siècle.
Mollière Ant. 1849. 1865.
Monéry (Dr. A.—) 1909.
Monfort Eug. 1902.
Monier 1698.
Monnier J. 1905.
Montagne R. P. 1900.
Montargis F. J. G. 1890. 1892.
Montesquieu 1757.
Mony A. 1903.
Moréas J. 1910. 1912.
Morel Aug. 1719.
Morel 1864.
Morice Ch. 1888. 1889.
Mot (Jean de —) 1902.
Motte Em. 1899.
Mouclier M. 1905.
Mourey Gab. 1899. 1913.
Mourre Ch. 1898.
Mouton E. 1885.
Mullendorf Ch. 1864.
Muller J. 1913 (bis).
Munier R. P. 1912.
Müntz Eug. 1893.

Nass L. 1908.
Nathan Dr. 1911.
Naville 1883. 1892.
Nerval (G. de —) 1908.
Nicole 1667.
Nietzsche 1907.
Nieuport C. F. 1808.
Nin J. J. 1909.
Nisard Aug. 1845.
Normandy G. Ch. 1904.
Noverre 1807.

Ogé (Dr. E.—) 1904.
Olivier-Hourcade 1912.
Ombiaux (M. des —) 1912.
Ortrand (L'abbé —) 1873.
Ossédat (L'abbé C.—) 1909.
Overloop (E. van —) 1881.

Pader Hilaire 1657. 1658.
Paillard-Fernet G. 1902.
Paillot de Montabert J. N. 1812. 1813. 1828. 1855.
Paillotte P. 1903.
Palmeseaux (Barbier Michel Cubières de) 1812.
Papon (J. P.) 1800.
Pareto V. 1911.
Paris L. 1896.
Parmentier F. 1908.
Parrocel 1867.
Pascal (Forthuny) 1894.
Paschal L. 1906. 1910.
Paulhan Fr. 1885. 1889. 1891. 1898. 1900. 1904. 1905. 1907. 1913.
Pégurier Laurent 1694.
Péladan Jos. 1865. 1885. 1888. 1894. 1898. 1900. 1903. 1905. 1907. 1908 (bis).
Peletier J. 1545. 1555.
Pélissier G. 1865. 1905.
Penjon 1893.
Pérennès 1830.
Pérès Jean 1898. 1905.
Pérez B. 1879. 1888 (V. aussi Errata).
Pergament H. 1903.
Perrault Ch. 1687. 1688. 1697.
Perrens F. T. 1862.
Perreyre 1861.
Perrin (A. Sainte-Marie —) 1904.
Pessard G. 1912.
Pétroz P. 1875.
Petrucci R. 1901. 1909.
Pfau 1862.
Philbert 1883.
Picard G. 1913.
Pictet Adolphe 1856.
Pierret E. 1902. 1909.
Piles (Cte Fortia de —) 1812.
Piles (Roger de —) 1668. 1672. 1699. 1708.
Pirro A. 1907.

Plancouard L. 1912.
Platon 1850. 1898.
Pletinck Th. 1907.
Poe E. 1908.
Poincaré H. 1910.
Poinsinet de Sivry 1768.
Poinsot Ch. 1911.
Poinsot M. C. 1907. 1908.
Poizat A. 1911.
Poletika (M. de —) 1853.
Ponce Nic. 1797. 1826.
Pont (Gracien du —) 1539.
Poussin 1864. 1909.
Prat L. 1902.
Prévost Gabriel 1898.
Proudhon 1865.
Proust Antonin 1892.
Provensal H. 1904.
Pujo 1894.
Puyo C. 1909.

Quet E. 1900.
Queurlon (P. de —) 1901.
Quex J. 1900.
Quincey 1908.
Quincy (Quatremère de —) 1789. 1791. 1796. 1803. 1805. 1806. 1814. 1823. 1910.
Quinet Ed. 1839 (bis).

Rabier Elie 1884.
Racine 1666. 1667.
Racine Louis 1752.
Rageot M. G. 1903.
Rambosson J. 1879.
Rameau 1906.
Rapin 1674.
Ratyé Caroline 1836.
Recouvreur 1896.
Récy (G. de —) 1913.
Reggio A. 1904.
Régnault Fél. 1895. 1898.
Réja Marcel 1907.
Rémond Dr. 1912.
Rémusat (C. de —) 1863.
Renan Ernest 1818.
Renard G. 1900.
Renaux (P. — de Boubers) 1902.
Renouvier Ch. 1874. 1893.
Renucci A. 1900.
Restout Jacques 1681.
Retté 1903.
Reul (Paul de —) 1894.
Réverony Saint-Cyr 1803.
Rey Pailhade (E. de —) 1911.
Reymond (Georges-Marie) 1799.
Reymond H. 1909.
Reymond Marcel 1865. 1886.
Ribot Th. 1896. 1897. 1900.
Ricardou A. 1890. 1896.
Richelieu (Cardinal de —) 1638.
Richer (Dr. P.—) 1887. 1889. 1897. 1901. 1902.
Rio A. F. 1873.
Riotor L. 1908 (bis).
Rivière Th. 1905.
Robert C. 1836.
Robert P. 1910.
Robin 1798.
Robinot 1874.
Rocafort J. 1890.
Rodin A. 1902. 1911.
Rodocanachi E. 1905.
Rolin H. 1893.
Rolland Romain 1903.
Romada E. P. 1913.
Romains Jul. 1905.
Ronsard 1565.
Rosenthal L. 1914.
Rossi 1886.
Rouché J. 1910.
Rougier L. 1913.
Rouméguère J. L. 1906.
Rousseau H. 1900.
Rousseau J. J. 1750. 1758. 1902.
Roussel-Despierre Fr. 1903.
Rouvin Charles 1892.
Roux A. 1901.
Royère J. 1905.
Ruinat de Gourmier J. 1900.
Ruskin John 1860. 1864. 1894. 1904. 1907.
Ruyssen Th. 1904.

Saint-Auban (De —) 1901.
Saint-Augustin 1898.
Saint-Cyr (Charles de —) 1911.
Sainte-Beuve 1829. 1851. 1902. 1914.

Saint-Evremond 1672.
Saint-Hilaire R. 1838.
Saint-Mard (Rémond de —) 1733.
Saint-Prosper (De —) 1812.
Saint-Saëns Camille 1900.
Saint-Thomas-d'Aquin 1883. 1896.
Saisset Emile 1861.
Salomon Michel 1901.
Sand George 1879.
Sarto (François del —) 1881.
Sauvageot (David) 1889.
Sauvebois G. 1911.
Scaliger 1561.
Schiller 1890. 1892. 1902.
Schneider R. 1806. 1910 (bis).
Schopenhauer 1905. 1913.
Schütz-Robert 1906.
Schwalbé 1835.
Schweisthal Martin 1892.
Scudéry (G. de —) 1639.
Séailles G. 1877. 1879. 1884. 1886.
Séché A. 1908.
Sée E. 1913.
Séguin Noël 1859. 1879.
Seillière G. 1914.
Sepet M. 1901.
Séran de la Tour 1762.
Serre J. 1913.
Sertillanges (L'abbé —) 1899. 1909.
Sibilet Thomas 1548.
Sienne (Patrice de —) 1518.
Simart Ch. 1864.
Sizeranne (R. de la —) 1896. 1899. 1902. 1904. 1909.
Slingeneyer E. 1884.
Smets A. 1910.
Soanen 1686.
Sobry J. F. 1810.
Socrate 1864.
Soldi Em. 1899.
Solvay Lucien 1881. 1883.
Sorel A. 1901. 1910.
Sorel Georges 1890. 1901.
Soret J. L. 1892.
Sortais (Le P. Gaston —) 1898. 1902 (bis). 1903.
Souben R. P. J. 1901.
Soubies A. 1913.
Souriau Paul 1889. 1893. 1894. 1897. 1901. 1904. 1906. 1913.
Souza (Robert de —) 1899. 1901. 1904. 1906. 1912.
Sprimont (Charles de —) 1900.
Staël-Holstein (Mme de —) 1795. 1800.
Stapfer 1901. 1906.
Star Maria 1901.
Stendhal 1817 (bis). 1829. 1867.
Stern 1902.
Stevens Alf. 1886.
Strenz H. 1911.
Striefling L. 1912.
Suard J. B. A. 1768.
Sully (James) 1876. 1878. 1880.
Sully Prudhomme 1883. 1901.
Superville (Humbert de —) 1827.
Surau T. 1903.
Sutter David 1865. 1868.

Taccone-Galluci (Baron N. —) 1885.
Taeye (Edmond L. de —) 1891.
Taillasson 1802. 1807.
Taille de Bondaray (J. de la —) 1573.
Taine H. 1865. 1866. 1867. 1869. 1881.
Tarde G. 1891.
Tardif E. 1903.
Teincey J. 1904.
Téramond (Guy de —) 1905.
Testelin Henry 1680.
Thalasso A. 1906.
Thiery (L'abbé A.—) 1892. 1896.
Thogorma J. 1911. 1912.
Thoré 1857.
Thorel 1901.
Tissandier J. B. 1850.
Tissot J. 1831.
Tollemonde (G. de —) 1910.
Tolstoï 1898. 1904.
Tonnelé Alf. 1859.
Toppfer Rod. 1847.
Trabaud 1878.
Trélat E. 1904.
Tripier R. 1913.
Troublat J. 1902.
Trublet 1755.
Tschui A. 1906.
Turner 1907.

Udine (Jean d'—) 1910.

Vachon Marius 1903.
Vaillat L. 1912.
Valette M. 1890. 1899.
Vallet (L'abbé P.—) 1883.
Valmy (Duc de —) 1867.
Valori (H. de—) 1809.
Van den Bosch F. 1905. 1912.
Vandérem F. 1914.
Vandervelde E. 1905.
Van de Velde E. 1914.
Van de Velde H. 1894.
Vanor G. 1889.
Van Vetter G. 1909.
Vaschide 1904.
Vauquelin de la Fresnaye 1605.
Vellay Ch. 1905.
Verdier 1904.
Véron Eug. 1862. 1878.
Véron Th. 1874.
Veuillot F. 1904.
Vial F. 1906. 1909.
Viardot L. 1864, 1866. 1873.
Vibert J. G. 1902.
Vignola Am. 1901.
Vigny (A. de —) 1827. 1867.
Vildrac Ch. 1902. 1910.
Villoteau 1785.
Vincent (L'abbé Ch.—) 1903.
Vincent J. 1908.
Vinet Er. 1874.
Vinci (Léonard de —) 1906.
Viollet-le-Duc 1863.
Visan (T. de —) 1911.
Vitet L. 1846. 1864.
Voituron Paul 1861.
Voivenel (Dr. P.—) 1908. 1912.
Voltaire 1728.
Vuagneux Henri 1893.
Vulliaud P. 1906.
Vurgey 1908.
Vurpas 1904.

Wagner R. 1908.
Walder G. 1910.
Walgrave A. 1902.
Warnery H. 1904.
Warrains F. 1905.
Watelet 1760. 1788.
Weber J. 1883.
Wechniakoff Th. 1899.
Weill Alex. 1892.
Wéry Léon 1900.
Wiertz 1848.
Wilgrin-Taillefer 1804.
Wilmotte M. 1909.
Winiarski L. 1899.
Wiry L. 1909.
Witkowski G. J. 1908.
Wolgraf J. C. 1900.
Wulf (Maurice de —) 1892. 1904.
Wyzéwa 1885. 1903.

Zieger 1850.
Zola Em. 1865. 1866.

ERRATA

Page XIX, année 1868, au lieu de Beaudelaire, lire : Baudelaire.

Page XXV, année 1888, ajouter à B. Pérez : *La psychologie de l'enfant* ; *l'art et la poésie chez l'enfant*. A consulter dans la *Revue philosophique*, Déc. 1889, une analyse de F. Paulhan.

Page XXVI, année 1891, ajouter : J. Huret. — *Enquête sur l'évolution littéraire*.

Page XXXII, le livre de J. P. Durand (de Gros) est de 1900, où on le trouve cité ; par erreur nous l'avons inscrit aussi dans l'année 1899.

Page XXXVII, ligne 4, au lieu de L. De Helloco, lire : L. Le Helloco.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE VINGT-NEUF SEPTEMBRE
MIL NEUF CENT VINGT
PAR L'IMPRIMERIE GOUSSARD
A MELLE (DEUX-SÈVRES)



